



2014

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

10 / 2014

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 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, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

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 Sciallo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

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

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Indice

- 11 Introduzione
 Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari
- Saggi
- 23 Lasse Hodne
 From Centre to Periphery. The Propagation of the *Virgo virga* motif and the Case of the 12th Century Høylandet Tapestry
- 43 Bernardo Oderzo Gabrieli
 «*Ad faciendum et distrenpandum colores*». Giorgio da Firenze e la pittura murale a olio in Piemonte nel Trecento
- 65 Valentina Živković
 Tota depicta picturis grecis. The style and iconography of religious painting in medieval Kotor (Montenegro)
- 91 Elisabetta Maroni
 Progetto R.I.M.E.M. Un sito inedito nell'alta valle del Chienti: Fiungo
- 121 Mafalda Toniazzi
 Nuovi documenti su Emanuele di Bonaiuto da Camerino banchiere e uomo di cultura ebreo tra le Marche e la Toscana del XV secolo

- 135 Ljerka Dulibić, Iva Pasini Tržec
Un frammento delle “Marche disperse” nella Galleria
Strossmayer di Zagabria
- 157 Predrag Marković
Experiment of construction - innovation in the form. The
Cathedral of St. James in Šibenik and «Freedom of creation
in peripheral milieu»
- 177 Silvia Caporaletti
La *Dormitio Virginis* in Catalogna e una tavola di Antonio
da Fabriano
- 215 Ivana Čapeta Rakić
A View from the South East. Works of the Santa Croce Workshop
- 239 David Frapiccini
Lorenzo Lotto e gli strumenti del mestiere: la periferia come
consapevole scelta strategica
- 281 Maria Vittoria Spissu
Un oltremare diffuso. Il *navegar sardesco* fra Mediterraneo
di Ponente, echi dell’Impero e italianismi
- 317 Diletta Gamberini
Marginalità e innovazione nella poesia di Benvenuto Cellini
- 331 Roberta Piccinelli
«Possino tante belle curiosità vedersi, prima che in Torino,
in Firenze»: relazioni tra Medici e Savoia nel secondo
Seicento attraverso Donato Rossetti
- 349 Anita Ruso
Relation entre l’environnement politique et économique et
la production architecturale dans la ville de Dubrovnik
aux XVII^e et XVIII^e siècles
- 367 Jasenka Gudelj
Progettare per la periferia cattolica: i disegni romani per il
mancato ampliamento settecentesco della cattedrale di Spalato
- 391 Roberto Di Girolami
Ascoli 1808-1940. Luoghi della produzione e architetture
per il lavoro

- 419 Giuseppe Bonaccorso
La chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste e il suo contributo
al consolidamento identitario dei nuovi quartieri romani
oltre il GRA
- 439 Maria Grazia Ercolino
Le rovine “dimenticate”. Identità, conservazione e
valorizzazione dei resti archeologici nella periferia romana
- 471 Maria Paola Borgarino
Riconoscimento, appropriazione e costruzione di un’immagine
del cambiamento nelle esperienze di valorizzazione della
città operaia
- 491 Luca Gulli
Le trappole della creatività urbana
- 521 Luca Palermo
The role of art in urban *gentrification* and regeneration:
aesthetic, social and economic developments
- 547 Teresa Graziano, Enrico Nicosia
Creativity as a tool of local empowerment and socio-cultural
revitalization: a study of a peripheral neighbourhood in
Catania
- 569 Roberta Alfieri, Katiuscia Pompili
Periferie dello spazio e periferie dello sguardo: Catania e la
produzione di Canecapovolto
- 615 Mario Savini
Transgeografia. Le nuove esperienze dell’abitare tra i
paesaggi mediatici dell’arte
- 633 Marta Maria Montella
Struttura reticolare e gestione sistemica per i musei italiani
- 659 Cristina Simone, Maria Elisa Barondini
Arbor vitae: alla ricerca di un modello d’impresa per la
valorizzazione del patrimonio culturale periferico
- 693 Elena Cedrola, Stefania Masè
La vocazione territoriale tra approccio sistemico e
situazionista: analisi di una collaborazione *culture driven*

tra aziende del *made in Italy* attraverso il caso del Contratto di Rete Polo Alta Moda Area Vestina

Documenti

- 723 Clara Iafelice
Sebastianus Majewski pittore polacco nell'Abruzzo del XVII secolo e l'altare di San Berardo nella cattedrale di Teramo
- 737 Caterina Paparello
Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela.
La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi
- 797 Elena Casotto
Verona/Milano, andata e ritorno. Appunti sulla presenza dei pittori veronesi a Milano nel XIX secolo
- 821 Pietro Costantini
Un Paese che cambia volto. Le Marche nelle fotografie aeree del 1920
- 839 Angela Sofia Di Sirio
Urban Art: l'arte per il riscatto delle *favelas*. Il caso di Vila Brasilândia
- 859 Carlotta Cecchini, Francesca Romano
La valorizzazione degli spazi residuali del tessuto edilizio consolidato: una ricognizione dei più recenti progetti in Europa

Scoperte

- 879 Giacomo Maranesi
Il polittico di San Pietro a Fermo. Notizie sull'opera veneziana per le Marche e un'ipotesi per Ercole di Jacobello
- 913 Francesca Coltrinari
Ancona, 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro
- 945 Giuseppe Capriotti
«...non sono spese da Provincia». Le tele di Anton Maria Garbi per la Galleria di Lanciano e la committenza artistica di Alessandro Bandini Collaterali

Recensioni

- 969 Leonardo D'Agostino
Letizia Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*
- 973 Pavla Langer
Roberto Cobianchi, *Lo temperato uso dele cose. La committenza dell'Osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*
- 979 Giacomo Montanari
Anna Giulia Cavagna, *La biblioteca di Alfonso II Del Carretto marchese del Finale. Libri tra Vienna e la Liguria nel XVI secolo*

Classici

- 985 Enrico Castelnuovo
La frontiera nella storia dell'arte

Introduzione

Giuseppe Capriotti*,
Coltrinari**, Francesca

Questo numero monografico della rivista nasce da una *call* internazionale lanciata sul tema *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica* con l'intento di sollecitare l'interesse di studiosi di diverse discipline intorno al tema dell'arte prodotta o destinata ai luoghi collocati a distanza (geografica, culturale, sociale) dai "centri". Punto di partenza della *call* è stato l'importante dibattito sviluppatosi nel Novecento intorno alla "geografia artistica", in particolare a partire dagli anni Settanta.

* Giuseppe Capriotti, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

** Francesca Coltrinari, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Questo numero non avrebbe visto la luce senza l'apporto di Mara Cerquetti, coordinatore editoriale della rivista, a cui va tutta la nostra gratitudine. Ringraziamo inoltre Massimo Montella per aver rivisto l'*Introduzione* e Pierluigi Feliciati e Mauro Saracco per la collaborazione nell'*editing*. Un grazie speciale, infine, alla *layout editor* Cinzia De Santis.

Nel 1979 esce il fondamentale saggio di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg sui complessi rapporti che si instaurano tra “centri” e “periferie” e sui fattori stessi che possono provocare la formazione di un “centro” artistico e di una “periferia”¹. Pur essendo talvolta i luoghi paradigmatici del “ritardo”, le “periferie”, proprio a causa dell’assenza di un controllo rigido da parte delle autorità politiche e religiose, possono spesso diventare straordinari “luoghi” di elaborazione di nuove iconografie e di inedite contaminazioni stilistiche, promosse proprio da artisti “eccentrici” in grado di dialogare con committenti che si fanno portatori di specifiche esigenze territoriali². A Castelnuovo, recentemente scomparso e autore del testo *Le frontiere nella storia dell’arte*, che nella sezione “Classici” si aggiunge ai saggi contenuti in questo numero monografico, si devono inoltre numerose aperture metodologiche e innovativi studi su grandi aree geografiche di frontiera, come ad esempio le Alpi o la Svizzera medievale, indagate nella loro complessità storico-geografica, a prescindere dagli attuali e artificiosi confini amministrativi³. Indagini di questo tipo, su vasti bacini culturalmente omogenei, cominciavano ad essere condotte anche sulla produzione artistica, sviluppatesi sulle coste bagnate dal Mediterraneo. Si pensi al pionieristico saggio di Ferdinando Bologna del 1977 sulle rotte mediterranee della pittura⁴, i cui presupposti sono stati sviluppati dalla mostra madrilena del 2001 sul “rinascimento mediterraneo”, che ha messo in evidenza la circolazione di manufatti, di idee, di soggetti e di artisti tra la Spagna, Napoli e le Fiandre⁵.

Parallelamente erano già cominciate, a partire dal 1976, le *Ricerche in Umbria* di Bruno Toscano (e del suo gruppo) sulla pittura del Seicento e del Settecento in alcune micro “regioni artistiche” umbre, localizzate e circoscritte in virtù della loro specifica omogeneità culturale, nelle quali era possibile analizzare la storia dinamica e conflittuale di tutte quelle variabili “umane” che hanno agito su di

¹ Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell’arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.

² Si vedano in questo caso, ad esempio, le ricerche di Bairati E., Dragoni P., a cura di (2004), *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, catalogo della mostra (Gualdo Tadino, Pinacoteca comunale, 27 marzo – 27 giugno 2004), Milano: Editori Umbri Associati.

³ Si veda ad esempio, fra i tanti, Castelnuovo E., De Gramatica F., a cura di (2002), *Il gotico nelle Alpi: 1350-1450*, catalogo della mostra, (Trento, Museo Castello, 20 luglio – 20 settembre 2002), Trento: Provincia Autonoma di Trento; Pinelli A., Castelnuovo E. (2006), *Pourquoi l’histoire de l’art suisse intéresse-t-elle? Entretien avec Enrico Castelnuovo*, «Perspective», 2, pp. 195-200. Importanti gli interventi, fra cui uno dello stesso Castelnuovo, in Kurmann P., Zotz, T., herausgegeben von (2007), *Historische Landschaft, Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern: Thorbecke. Sulla questione del rapporto tra confini amministrativi e confini culturali cfr. anche Toscano B. (1990), *Confini amministrativi e confini culturali*, in *Dall’Albornoz all’età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell’Umbria meridionale*, Atti del convegno di studi (Amelia 1-3 ottobre 1987), Todi: Ediart, pp. 363-376.

⁴ Bologna F. (1977), *Napoli e le rotte medietarranee della Pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria.

⁵ Natale M., a cura di (2001), *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

esse, determinandone la formazione⁶. Andando oltre la ricerca dell'emergenza qualitativa o dell'inedito, si intendeva studiare nel suo insieme la formazione di civiltà delle strade, delle valli, delle montagne⁷, oppure "regioni artistiche" talvolta comunicanti «attraverso le agili vie di valle o gli impervi [...] passi montani, o per fiumi e mari negli scali e sulle rotte ordinari»⁸. Sul modello della "microstoria", si focalizzava dunque l'analisi su una microarea campione, che diveniva paradigma di territori non solo italiani; si attuava una vera e propria riduzione di scala, al fine di poter analizzare capillarmente i fenomeni artistici inseriti in un sistema dinamico di relazioni. Il nucleo problematico di queste ricerche erano ovviamente le "periferie". Nel 2000, infatti, in occasione della pubblicazione del terzo volume delle *Ricerche in Umbria*, Bruno Toscano, considerando in maniera retrospettiva l'inefficacia delle politiche di tutela delle aree periferiche, portata avanti sia a livello nazionale che regionale, chiarisce che la geografia artistica, pratica a partire dagli anni Settanta, era una storia dell'arte militante, funzionale ad un obiettivo⁹: catalogare le dinamiche spaziali in cui erano coinvolti dipinti che avevano ancora il privilegio di essere conservati nei loro luoghi d'origine, significava infatti analizzare, cercare di controllare e gestire tutti quei fattori "storici" che mettevano a repentaglio la conservazione della "totalità" presa in esame, cioè l'esistenza stessa di quella «microstoria da salvare», minacciata dalla decadenza sociale ed economica delle aree periferiche, dall'aumento degli squilibri territoriali, dall'abbandono di borghi mediocollinari e montani che, almeno fino al XVIII secolo, costituivano un fitto tessuto

⁶ Casale V., Falcidia G., Pansecchi F., Toscano B. (1976), *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, Treviso: Canova; Casale V., Falcidia G., Pansecchi F., Toscano B., Barroero L. (1980), *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, 2, Treviso: Canova; Barroero L., Caretta P., Metelli C. (2000), *Pittura del Seicento e Settecento. Ricerche in Umbria*, 3: *la Teverina umbra e laziale*, Treviso: Canova; Carsillo L., Metelli, C., Saponi, G. (2006), *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria*, 4: *l'antica diocesi di Orvieto*, Treviso: Canova.

⁷ È quanto ribadisce a più riprese Enrico Castelnuovo nel saggio qui pubblicato nella sezione "Classici".

⁸ Toscano B. (1990), *Geografia artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino: Einaudi, pp. 532-540, in particolare p. 533.

⁹ Toscano B. (2000), *Il territorio come campo di ricerca storico-artistica, oggi*, in Barroero L., Caretta P., Metelli C. (2000), *Pittura del Seicento e Settecento*, cit., pp. 19-29, in particolare p. 27: «Peccherebbe tuttavia di parzialità un'interpretazione che considerasse l'evidente precarietà complessiva dell'azione di tutela, cui è mancata l'efficacia connettiva che solo un forte e coerente indirizzo può assicurare, come un aspetto isolato della cultura degli ultimi decenni. È doveroso riconoscere che il problema investe più in generale gli studi di storia dell'arte. Ricerche, obiettivi e metodi, in vario modo interagenti con l'impegno a favorire la conservazione e la conoscenza della geografia artistica reale del nostro Paese, avevano costituito negli anni Sessanta e Settanta un vero e proprio "fronte". Questo termine è usato qui in un'accezione che vuole essere anche politica e, in un certo senso, perfino militante. C'era, allora, un settore per niente minoritario degli studi che intendeva dar battaglia sul terreno della conservazione non solo intervenendo su questo o quel problema ma anche, se non soprattutto, proponendo nel concreto della ricerca un metodo di lavoro funzionale a quell'obiettivo».

culturale¹⁰. Si trattava dunque di una storia dell'arte di altissimo valore civile.

Il presente numero monografico ritorna su alcuni di questi temi problematici, in gran parte ancora non risolti, dando spazio non solo alla storia delle arti, ma, con apertura multidisciplinare, anche a ricerche di carattere economico-gestionale, che, attraverso l'analisi di specifici casi di studio, focalizzano la loro attenzione sulla gestione e sulla valorizzazione delle aree periferiche.

Collocato in apertura, il saggio di Lasse Hodne applica i metodi dell'iconografia allo studio del *Høylandsteppet*, un tessuto ricamato medievale tipico della Norvegia più interna, per rintracciarne l'origine nell'Europa centrale del XII secolo e approfondire il valore simbolico connesso all'immagine di uno dei soggetti in esso più frequentemente rappresentanti, quello della *Virgo-verga*. Nel campo delle tecniche artistiche, ricostruite sia con l'ausilio di fonti scritte, sia con i pochi frammenti superstiti, sia avvalendosi dei risultati della diagnostica, si spinge invece Bernardo Oderzo Gabrieli, che indaga la diffusione nel Piemonte del XIV secolo della pittura ad olio su muro: il dibattito intorno a tale pratica di decorazione murale, per lo più ritenuta una peculiarità dell'area transalpina, nacque nel '700, quando alcuni eruditi piemontesi riscoprirono nei documenti l'impiego dell'olio da parte del pittore Giorgio degli Agli da Firenze, artista di corte dei Savoia fra 1313 e 1348. A lui – emigrato in un'area differente rispetto alla Toscana, vasarianamente terra del “buon fresco” – si deve l'avvio di una tradizione che ebbe larga diffusione anche grazie ai suoi allievi.

Il numero della rivista esce in concomitanza con l'avvio concreto, nell'ambito dell'Unione Europea, della strategia della Macroregione Adriatico-ionica per il rilancio di un'area interregionale comprendente la costa orientale italiana e sette Paesi dell'area balcanica (Albania, Bosnia ed Erzegovina, Croazia, Grecia, Montenegro, Serbia e Slovenia). Il riferimento conduce al centro del tema di questo numero, poiché le comuni radici storiche e culturali e gli scambi che per secoli unirono questi territori, centrati su Venezia, possono diventare la base di uno sviluppo anche economico, dove il patrimonio archeologico e storico-artistico può assumere un ruolo trainante. All'area geografica della Macroregione, che per molto tempo è stata anche alla periferia della storiografia artistica, fanno riferimento i contributi di vari studiosi: Valentina Živković studia la nascita, la persistenza e il superamento di uno stile della pittura medievale a Kotor (Cattaro), la cosiddetta *pictura graeca*, collegandolo al ruolo assunto dalla città, passata nel '400 da centro culturale e diplomatico dello stato serbo, a luogo periferico della Repubblica veneta. Predrag Marković esamina il progetto di Niccolò di Giovanni Fiorentino per la cattedrale di San Giacomo a Sebenico, mettendo in luce la sperimentazione di soluzioni formali e costruttive innovative, dovute alla «libertà di creazione in periferia», concetto coniato dallo storico dell'arte Karaman. Alla produzione della bottega veneziana dei Santa Croce è dedicato lo studio di Ivana Čapeta Rakić, che mette in evidenza come le opere di

¹⁰ Ivi, p. 21.

questi artisti fossero accolte in maniera diversa a Venezia e sulla costa orientale dell'Adriatico, in base al differente gusto della committenza. Il terremoto che colpisce Dubrovnik (Ragusa) nel 1667 è l'occasione per una ricostruzione architettonica della città, condotta in base a progetti e con l'apporto di artefici esterni, legati soprattutto ai modelli romani: è il tema del saggio di Anita Ruso, ricco di novità documentarie e di spunti per il rapporto fra Roma e la periferia dell'Europa cattolica. Fra Roma e la Croazia si muove anche la ricerca di Jasenka Kudelj, che esamina disegni e documenti conservati nell'Archivio di San Girolamo dei Croati, la chiesa della nazione "illirica" a Roma, per il rinnovamento architettonico della cattedrale di Spalato, promosso a inizio '700 dall'arcivescovo Stefano Cupilli, attribuendoli all'architetto romano Giacomo Antonio Canevari. In Italia vengono effettuati in prevalenza gli acquisti di opere d'arte dal vescovo Josip Juraj Strossmayer, destinati a formare a Zagabria un museo esemplare dell'arte europea fra Rinascimento e Barocco: Ljerka Dulibić e Iva Pasini Tržec, grazie a documentazione dell'archivio della galleria Strossmayer, svelano il ruolo assunto da Imbro Tkalac, politico e consigliere del vescovo negli acquisti, molti dei quali effettuati sul mercato romano, dove giungevano le opere provenienti soprattutto dal territorio dello Stato Pontificio, fra cui la *Crocifissione* del fabrianese Maestro di San Verecondo. Affine per il fenomeno indagato del collezionismo ottocentesco e della dispersione delle opere dal contesto di origine verso le raccolte private è il saggio di Caterina Paparello inserito nella sezione "Documenti", che con abbondante materiale inedito ricostruisce le vicende della costituzione e della dispersione di due collezioni marchigine dell'800, quelle Valentini di S. Severino e Carradori di Recanati.

Fabriano e Camerino, due aree interne delle Marche, oggi al centro di una profonda crisi economica, risaltano da alcuni contributi della rivista per la vivacità economica e l'importanza politica rivestite fin dal medioevo: il contributo di Elisabetta Maroni si riferisce a Fiungo, borgo appartenente allo stato camerinese, di cui viene esposta, con i metodi dell'archeologia del paesaggio, la dinamica insediativa, fortemente caratterizzata da una delle fortificazioni erette dai da Varano a difesa del territorio della loro signoria. Mafalda Toniazzi entra invece nel vivo della società camerinese e della importante colonia ebraica collegata allo sviluppo commerciale della città nel '400, seguendo la vicenda, peculiare ma anche emblematica, di Emanuele di Bonaiuto, banchiere e uomo di cultura, attivo fra Firenze e Camerino come *trait d'union* fra diverse comunità ebraiche italiane e le due importanti città manifatturiere. Fra arte e commerci sembra essersi svolta anche la vicenda professionale di Antonio di Agostino da Fabriano, pittore documentato a Fabriano fra 1451 e 1489; riprendendo un'ipotesi di Federico Zeri, Silvia Caporaletti ricorre allo studio delle componenti stilistiche e dei modelli collegabili alla *Dormitio Virginis* della pinacoteca di Fabriano, dimostrando le connessioni del pittore con la cultura figurativa del '400 catalano, che rafforzano l'ipotesi di un passaggio a Genova

dell'artista, appoggiata su documenti e sul testo figurativo del *S. Girolamo* di Baltimora. La dinamica figurativa mediterranea in cui è coinvolta la Sardegna fra Quattrocento e Cinquecento è l'argomento del saggio di Maria Vittoria Spissu, che ricostruisce un vasto tessuto figurativo, con particolare attenzione al Maestro di Ozieri: la sua personalità artistica presenta infatti una forte componente nord europea, a testimonianza dell'allargamento dei riferimenti culturali dell'ambiente sardo in corrispondenza dell'estensione dell'impero di Carlo V.

Accanto ai viaggi dei modelli figurativi, il movimento degli artisti e delle opere è uno dei canali principali per la circolazione e lo scambio fra i centri e le periferie. Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg avevano definito la scelta di allontanarsi da Venezia compiuta da Lorenzo Lotto, pittore più di altri a vocazione periferica nell'arte italiana del rinascimento, come un «esilio»¹¹. David Frapiccini riprende in mano un documento chiave per la comprensione della vicenda di Lotto, come il testamento del 1531, soffermandosi sulla scelta di lasciare gli strumenti del mestiere a tre artisti, Francesco Bonetti da Bergamo, Pietro di Giovanni da Ragusa e Giulio Vergari di Amandola, artisti marginali e “periferici” rispetto al contesto lagunare, ma adatti a presidiare le aree più favorevoli alla pittura del maestro. Dalla Polonia, all'inizio del '600, si trasferisce a Teramo il pittore Sebastianus Majeovski, una figura poco nota, riportata in luce dalle ricerche di Clara Jafelice: il suo contributo, accolto nella sezione dei “Documenti”, si sofferma sull'opera principale dell'artista, l'altare di San Berardo nella cattedrale di Teramo, interessante commistione fra modelli architettonici meridionali e la cultura figurativa nordica del pittore. L'ingegnere livornese Donato Rossetti alla metà del '600 opera da intermediario fra le corti dei Medici e dei Savoia: proprio studiandone i dispacci, Roberta Piccinelli ha potuto dimostrare come i rapporti artistici fra le due corti non fossero univoci, ma, anzi, caratterizzati da un vivo interesse di Firenze nei riguardi di alcune scelte artistiche adottate a Torino, in particolare relative all'urbanistica. Ancora fra i “Documenti” figura l'articolo di Elena Casotto che si sofferma sul rapporto fra artisti veronesi e milanesi nel corso dell'800, influenzato dalle vicende politiche a cavallo dell'Unità d'Italia.

Sempre per l'ambito storico artistico, questo numero inaugura una nuova sezione della rivista, con le stesse procedure editoriali previste per i “Documenti”, denominata “Scoperte”, per mettere in risalto raggiungimenti nuovi nella ricerca, anch'essi ovviamente legati al tema della *call*. Tre i contributi accolti in questa circostanza: Giacomo Maranesi, sulla scorta di nuovi documenti d'archivio, perviene a una nuova datazione del polittico con *Storie di San Pietro*, attribuito a Jacobello del Fiore, già a Fermo e oggi a Denver, formulando una valida ipotesi per la sua possibile attribuzione a Ercole, figlio adottivo di Jacobello e continuatore della sua bottega. Francesca Coltrinari pubblica un atto notarile

¹¹ Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, cit., p. 332.

inedito che documenta Lorenzo Lotto ad Ancona nel 1534 e apre varie piste di ricerca relative al soggiorno marchigiano degli anni '30 e al rapporto con l'architetto anconetano Giovanni del Coro. Giuseppe Capriotti, sulla base di uno studio condotto sul carteggio di Alessandro Bandini Collaterali di Camerino, anticipa il rinvenimento di numerose lettere, grazie alle quali è stato possibile identificare gli artisti che hanno decorato la Galleria del Palazzo di Lanciano: Anton Maria Garbi e Tommaso Appiotti.

Fedele al proprio carattere pluridisciplinare, la rivista ha accolto numerosi contributi di altre aree scientifiche. Diletta Gamberini affronta lo studio della poesia di Benvenuto Cellini, programmaticamente distante dal petrarchismo proposto dalle Accademie, e, dunque, volutamente marginale rispetto alla cultura ufficiale.

Storici dell'architettura, dell'urbanistica e storici dell'arte contemporanea hanno fornito il proprio contributo su un tema di forte attualità, cioè la città contemporanea, dal suo assetto otto-novecentesco, ai problemi della conservazione degli edifici, fino al contributo che l'arte contemporanea fornisce nell'ambito delle politiche urbanistiche e della riqualificazione delle periferie. Roberto Di Girolami utilizza il caso di studio di Ascoli fra 1808 e 1940 per mostrare il fenomeno della costruzione di edifici collegati alle nuove attività produttive della città, che oggi formano un tessuto unico con la città storica e pongono problemi di valorizzazione e recupero. Maria Paola Borgarino riflette più in generale sui quartieri operai otto e novecenteschi sorti nelle grandi città, spesso oggi visti come un patrimonio "scomodo" e portatori di una «memoria conflittuale», che implica particolare attenzione negli interventi urbanistici. Fra i "Documenti" Pietro Costantini propone una ricerca basata sulle foto storiche per la ricostruzione delle trasformazioni territoriali del territorio delle Marche nel '900, mentre Carlotta Cecchini e Francesca Romano si pongono il problema del recupero delle aree periferiche delle città, proponendo una ricognizione su alcuni dei più recenti progetti europei. Tornando all'Italia, Giuseppe Bonaccorso analizza l'urbanistica contemporanea della periferia est di Roma, dove la costruzione di nuove chiese, spesso su progetti di architetti di fama internazionale, ha costituito un elemento di polarizzazione del tessuto costruttivo, sostituendo biblioteche, piazze e centri commerciali; lo studioso approfondisce lo studio della chiesa di Dio Padre Misericordioso a Tor di Nona, progettata per il giubileo del 2000 da Richard Meier. Sempre di periferia romana si interessa Maria Grazia Ercolino, ma nell'ottica della conservazione e del possibile, sebbene difficile, recupero dei resti archeologici accerchiati dall'ampliamento urbanistico di Roma nel secondo dopoguerra, la cui salvaguardia può costituire, a detta dell'autrice, un valore aggiunto, in grado di rafforzare l'identità e la coesione sociale dei residenti.

Il ruolo dell'arte contemporanea nelle politiche urbanistiche e nella riqualificazione delle periferie urbane è al centro di alcuni altri contributi: Luca Gulli ne fornisce le coordinate, passando in rassegna alcune pratiche,

soprattutto da parte di gruppi auto-organizzati, con una prospettiva critica riguardo al rischio dell'uso strumentale delle strategie creative, a fronte della necessità di individuare invece gli strumenti più efficaci per un dialogo con le comunità urbane. Luca Palermo si concentra sull'arte pubblica e sulla sua rilevanza nella rigenerazione delle città, analizzando con attenzione alcune esperienze avvenute nel Regno Unito dagli anni '80 in avanti. Enrico Nicosia e Teresa Graziano, a partire da un quadro teorico sugli studi urbani, analizzano l'impatto geo-territoriale delle politiche culturali pubbliche realizzate negli ultimi anni a Catania, con l'obiettivo di riscattare e ridimensionare la marginalità di aree periferiche della città. A tale contributo si riconnette quello di Roberta Alfieri e Katuscia Pompili, che esaminano l'esperienza italiana del collettivo Canecapovolto, avviatasi, proprio a Catania negli anni '90, e caratterizzata da una forte sperimentazione linguistica sul tema del rapporto fra centro e periferia. Elena Sofia Di Sirio, nel suo contributo inserito fra i "Documenti", mostra invece l'attività del collettivo Boa Mistura, impegnato in Brasile nel miglioramento estetico delle *favelas*. Alle pratiche nel *web* è dedicato infine il contributo di Mario Savini: premesso che oggi la rete annulla ogni distinzione fra centro e periferia, è attraverso metodi delle scienze socio-antropologiche che l'autore indaga sulla nuova cognizione del territorio portata da opere interattive, tali da aprire verso nuove esperienze dell'abitare definite "transgeografia".

Gli ultimi tre contributi della sezione "Saggi" sono di ambito economico-gestionale e si interrogano sui temi della valorizzazione e gestione del patrimonio culturale periferico e del *made in Italy* nell'era globale. Marta Maria Montella dedica il proprio articolo al tema delle reti e dei sistemi museali, analizzando uno dei casi più riusciti nella pratica gestionale, il Sistema Museale Regionale dell'Umbria. Cristina Simone e Maria Elisa Barondini, a partire dalla mappatura dei processi organizzativi *core* attraverso i quali alcune imprese danno voce e visibilità all'unicità del patrimonio culturale in cui sono immerse, propongono un modello teorico di impresa, costruito sulla base di evidenze empiriche, denominato *arbor vitae*, valido come strumento per identificare e incentivare comportamenti d'impresa orientati alla valorizzazione del patrimonio culturale periferico. Infine, Elena Credola e Stefania Masè verificano la validità di un approccio situazionista all'analisi dei processi di *governance* del territorio, attraverso lo studio di un contratto di rete tra le aziende del Polo Alta Moda Vestina (Pescara), introdotto nel 2010, dove il valore del territorio e del *made in Italy* diventa cultura condivisa e fattore capace di alimentare virtuosamente la competitività d'impresa.

Il numero monografico si chiude con la segnalazione di tre importanti volumi, che affrontano questioni direttamente o indirettamente connesse al tema delle "periferie" e della "geografia culturale": Leonardo D'Agostino recensisce il libro di Letizia Gaeta (*Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*), centrato sulla circolazione di artisti e opere nel Mediterraneo, tra Italia, Spagna e Fiandre; Pavla Langer segnala il

volume di Roberto Cobianchi (*Lo temperato uso de le cose. La committenza dell'Osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*), nel quale la ricerca georeferenziata sulla committenza della provincia francescana osservante dell'Emilia viene affrontata come caso paradigmatico, con confronti di ampio respiro nazionale; infine Giacomo Montanari discute la monografia di Anna Giulia Cavagna (*La biblioteca di Alfonso II Del Carretto marchese del Finale. Libri tra Vienna e la Liguria nel XVI secolo*) che, attraverso l'analisi della costituzione di una "biblioteca ideale" grazie ai soggiorni viennesi di Alfonso II Del Carretto, ridefinisce la cultura stessa del proprietario, finora scarsamente inquadrata.

Saggi

From Centre to Periphery. The Propagation of the *Virgo virga* motif and the Case of the 12th Century Høylandet Tapestry

Lasse Hodne*

Abstract

The Høylandet Tapestry is a medieval wall hanging from central Norway that depicts scenes from the infancy of Christ and the arrival of the Magi. We do not know exactly when it was made. Scholars have attempted to date it on stylistic and technical grounds. In this article I will try to do the same on an iconographical basis. Concentrating on the flower that the Virgin holds in her hand, I will trace the origin of the *Virgo virga* theme in central European art of the early 12th century and examine how this motif can have found its way from there to the outskirts of Norway. In addition, I will discuss the symbolic meaning of Mary holding a flower or a twig, which, in my view, refers to the Jesse root theme from Isaiah and the word play on *virgo* (Virgin) and *virga* (twig, branch), and alludes to Jesus' ancestry as a member of the House of David.

* Lasse Hodne, Professor of Art History, Department of Art and Media Studies, Norwegian University of Science and Technology, N-7491, Trondheim, e-mail: lasse.hodne@ntnu.no.

I am grateful to Dr. Øystein Ekroll for his advices and suggestions, and to Dr. Torgeir Melsæter for reading and commenting on a draft of this article.

Høylandsteppet è un tessuto ricamato medievale, proveniente dalla Norvegia centrale, i cui decori rappresentano scene della Natività di Cristo e l'arrivo dei Magi. Non si conosce con esattezza la sua data di origine. Gli studiosi hanno tentato di datarlo basandosi sia sulla tecnica di tessitura che sull'analisi dello stile delle figure. In quest'articolo cercherò di fare lo stesso attraverso un'analisi dettagliata dell'iconografia. Partendo dal fiore che la Vergine tiene in mano, vorrei tracciare le origini del soggetto *Virgo virga* nell'arte dell'Europa centrale della prima metà del XII secolo e indagare sulla diffusione dello stesso fino ad approdare in un posto alquanto periferico della Norvegia centrale. Inoltre analizzerò il significato simbolico di questo soggetto che, alludendo al tema della radice di Iesse e al gioco di parole tra *virgo* (vergine) e *virga* (ramo, verga), fa riferimento alla discendenza di Gesù dalla tribù di Davide, re d'Israele.

The Høylandet Tapestry is a wall hanging of just over two metres in length (211x44 cm), that has been in the collection of the Royal Norwegian Society of Sciences in Trondheim (central Norway) since 1886. We do not know much about the tapestry's history, except that it was removed from the old church at Høylandet when the building was torn down and replaced by a new church in 1859¹. The tapestry is of medieval origin, but we do not know its exact age. Although it has not yet been analysed by radiocarbon methods, some hints of its age are given by the clothes worn by the figures represented on it. Seen from the left, its embroidered decorations show the three Magi and a mysterious horseman approaching the Virgin and the Child at the centre of the scene (fig. 1). On the right we see two men in a bed, but there may originally have been three. At some point the tapestry was cropped on both sides, perhaps leaving out one or more scenes. The men in the bed may therefore be the Magi, and the fact that they are in bed may refer to the fact that the Gospel tells that they were warned in a dream about Herod's plan to slay all children in the region of Bethlehem (Mt 2:12).

The tapestry's main characters, the Virgin and the Child, are circumscribed by an arch and two open doors that separate them from the other figures on the left and right (fig. 2). But let us start by discussing the figures' accessories and clothing, since this is important for the dating. The tapestry has variously been dated between the second half of the 12th century² and the first decades of the 13th³. The fact that the Virgin has no crown on her head suggests an early date, since this element was well established in Marian iconography in Norway by the first half of the 13th century. Nor is a date before AD 1200 contradicted by the fact that two of the three Magi wear crowns, since crowns as an alternative to the traditional Phrygian caps can be found in manuscript illuminations of the Magi as far back as the 10th century⁴. The particular type of crown worn by

¹ Flø 1997, p. 16.

² Engelstad 1952, p. 71.

³ Franzén 1960, pp. 87-103; Flø 1997, p. 16.

⁴ Engelstad 1952, p. 69; Rohault de Fleury 1878, p. 164.

the Magi, which covered the back of the neck and the ears, seems to indicate an origin sometime in the 12th century⁵. A sculpted head representing King Eystein Magnusson († 1123) from Munkeliv Abbey in Bergen (now in Bergen Museum) shows the king with this type of crown. The Magis' short and wide trousers belong to the same period⁶.

Hence, from an analysis of the style of clothes, it is likely that the tapestry was made in the 1100s. Examinations of the embroidery technique seem to point in the same direction: in the Høylandet Tapestry the floss is sewn in such a way that it looks as though it is woven into the linen fabric; a technique called *smøyg* in Norwegian. This method, which was often used for geometrical patterns, was common in Scandinavian craftwork in the Middle Ages. Technically, the Høylandet Tapestry has much in common with the more famous Baldishol Tapestry from the small church of Baldishol in Ringsaker (eastern Norway)⁷. The dating of the latter by radiocarbon methods to sometime between 1140 and 1190⁸ also gives an indication of the period in which the Høylandet Tapestry may have been made.

However, there is at least one element, which so far has not been discussed in literature on the Høylandet Tapestry, that makes a dating in the first half of this century unlikely: in her right hand, the Virgin holds an object that looks like a flower, with a long stalk, tiny leaves and four round petals. The Child, who might be holding a round object in his left hand (although this part is partially ruined and difficult to see), is reaching out towards the flower. There is a certain date that the floral motif cannot have been made before. Exactly which date depends on where the tapestry was made. Although the tapestry may have been brought to Høylandet from afar, most agree that it was made in a nearby town, possibly Nidaros (medieval Trondheim)⁹. Since it is extremely unlikely that the motif appeared for the first time in central Norway, the tapestry must have been embroidered at a time when the flower in the hand of the Virgin was well established in medieval Marian iconography. The flower thus constitutes a *terminus post quem* for the origin of the tapestry. In the following, I will try to demonstrate that this element emerged in European art for the first time around 1150 or shortly before. In addition, I will highlight some reflections on its symbolic meaning and its rapid diffusion even to a part of the world that until a few generations before was governed by pagan rulers.

Let us start by considering the question of diffusion. As we have seen, there are some indications that the Tapestry was made in Central Norway, possibly

⁵ I am grateful to Dr. Øystein Ekroll for this information.

⁶ Engelstad 1952, pp. 69-71.

⁷ The weaving technique has been studied by Engelstad 1952 and Franzén 1960, among others. In 1987 a copy of the original was made that, among other things, sought to recover the tapestry's original colours. The copy is today on display in the Nidaros Cathedral (Flø 1997, p. 15).

⁸ Lunnan 2012, p. 4, note 15.

⁹ Franzén 1960, p. 97.

Nidaros, in the second half of the 12th century. The proximity between this region and England in this period is well documented. We know that Øystein Erlendsson, who was archbishop of Nidaros from the 1150s (probably appointed in 1158 or 1159) until his death in 1188, was educated abroad, either in England or France. Later in his life a controversy with King Sverre forced him to flee, after which he spent about three years in northern England. It is a common opinion that similarities between the Nidaros Cathedral and English churches, such as the Lincoln Cathedral, are results of the contact between these regions that was first established by Bishop Øystein in these years (and later repeated by Sigurd Eindrideson after 1248)¹⁰.

Considering the connections that we know existed between the ecclesiastic community in Nidaros and northern England in this period, it would perhaps be natural to search for iconographic and stylistic models across the North Sea. If the Høylandet Tapestry was made in Nidaros in the second half of the 12th century, there are good reasons to assume that its iconography betrays influences from the places that Bishop Øystein visited. Indeed, at least when it comes to Marian iconography, such precursors can be found in the very town in which the bishop dwelt during much of his exile – namely Lincoln. In his book on the Romanesque sculpture of the Lincoln Cathedral, George Zarnecki reproduces a silver matrix that was used by the Cathedral Chapter from around 1150 (fig. 3)¹¹. It shows the Virgin Mary, enthroned, with her Child on her right knee and a flower in her left hand. Being a matrix, the relative positions of Child and flower are, of course, intended to be reversed; thus, like in the Høylandet tapestry, the Virgin actually holds the flower in her right hand. In both cases the petals are attached to a long stalk, but in the Lincoln case the lower part of the stalk is shaped like a small bulb, whereas the flower attains a shape that is very similar to a classical French *fleur-de-lis*.

Thomas A. Heslop connected the Lincoln matrix with a seal from St. Mary's Abbey in York. It is probable that the latter, which must be dated to sometime between the founding and dedication of the Abbey in the 1080s and mid-1100s, antedates that of Lincoln¹². Like the Høylandet tapestry, the St. Mary's seal shows a star above the head of the Child, but there is no flower in the Virgin's hand. Instead, she reaches out to grasp a fruit from a tree that grows from beneath her throne. According to Heslop, this is based on the story of Balaam in Numbers 24:17, which reads: «there shall come a Star out of Jacob, and a Sceptre shall rise out of Israel». This accounts for the star above the Child's head, but what about the sceptre? One must bear in mind that the Bible known by the creators of the seal was the Latin *Vulgata*. Here, the same passage

¹⁰ Gunnes 1996, p. 34. For the architectural influence, see Fischer 1965.

¹¹ Zarnecki 1988, cover and p. 77.

¹² Heslop 1981, p. 53.

reads: «orietur stella ex Iacob et consurget *virga* de Israhel»¹³. As we see, the word corresponding to «sceptre» in Latin is *virga*, which also means «rod» or «twig». Besides accounting for the blooming twig in the Virgin's hand, this also constitutes an interesting play with the word *virgo* (virgin), which I will return to later on¹⁴.

In the Høylandet Tapestry the main characters are accompanied by other figures, most notably the Magi. That this is not the case in the examples we have seen from England can easily be explained by the fact that the limited space on seals leaves little room for other figures. The Lincoln matrix, especially, constitutes a highly interesting iconographical analogy to the Virgin at Høylandet, but when it comes to size and composition I am unaware of close parallels from this region. However, such precursors can be found on the European continent. A marble relief from Fontfroide in Languedoc, now in the Montpellier Museum, has many similarities with the Høylandet Tapestry (fig. 4). Like in the old Norwegian example, the Virgin is placed beneath the arch of a canopy, which is supported by columns that are surmounted by small turrets. The columns' function is to separate scenes, just like the door openings in the Høylandet Tapestry. On the right is Joseph, who appears to be weeping, and on the left is the first of the three Magi, kneeling as he brings forth his gift. But, most importantly, here, like at Høylandet, in the Virgin's right hand we see the leaves of a growing plant.

The Fontfroide relief was originally thought to be from the 13th century, but Richard Hamann places it in the second quarter of the 12th century¹⁵. Both Hamann and Arthur Kingsley-Porter connects it with the style of the master behind the sculptures of the main façade of the abbey church of Saint-Gilles in Gard (southern France), which, according to Kingsley-Porter, in great part were created between 1135 and 1142¹⁶. Meyer Schapiro basically agrees with Kingsley-Porter's early dating of the Saint-Gilles sculptures, but criticizes what he takes to be an «inversion» of relations between Saint-Gilles and a frieze from nearby Beaucaire, which would imply the attribution of the latter to the very beginning of the 12th century.

¹³ My italics, LH.

¹⁴ Heslop connects the *virga* with the medieval *Jeu d'Adam*. The bulb at the end of the twig is a sign that the plant can grow and flourish even without moist soil: «Iceste verge senz planter poet faire flors» (Heslop 1981, p. 56-57). Heslop is quite right that this is a symbol of Mary's virginity, but the topic is very familiar. It is also found in Prudentius *Psychomachia* (Prudentius 1949, p. 341).

¹⁵ Kingsley Porter 1924, p. 8; Hamann 1927, p. 105 and 141. However, using the comparison with the sculpture of the Saint-Gilles facade to date the Fontfroide *Madonna* is difficult. The origin of the latter is much debated. According to R. Saint-Jean, the «querelle de Saint-Gilles» divides scholars in three different positions, «tenants d'une chronologie haute (I^{er} moitié du XII^e siècle), et partisans d'une chronologie basse (fin du XII^e), voire très basse (I^{er} tiers du XIII^e)» (Saint-Jean 1975, p. 301). For Saint-Gilles, see also Stoddard 1973.

¹⁶ Kingsley-Porter 1923, p. 297.

In addition to the frieze, at Beaucaire there is also a *Madonna and Child* that Schapiro dates to the second half of the 12th century¹⁷. The Beaucaire *Madonna* is in many respects similar to that of Fontfroide (fig. 5). Being a sculpture in the round, the Virgin's body here moves more freely and her face is turned outwards, towards the spectator. In addition, unlike the Fontfroide Madonna, in this case neither the Virgin nor the child wears a crown. Yet the style from Fontfroide can be detected in the surrounding canopy, as well as the folds of the drapery. No figures are included outside of the Virgin and the Child, but Kingsley Porter reported that old descriptions testify that the sculpture group was originally part of a tympanum that represented the Adoration of the Magi¹⁸. Hamann dated this to the same period as the Fontfroide Madonna: the second quarter of the 12th century¹⁹.

In Beaucaire, the Madonna holds a flower, whereas the Child holds a fruit²⁰. It is important that the fruit is in the hands of the Child. In Hamann's study on the *Salzwedeler Madonna*, the aim was to trace the type of sculpture where the Madonna holds a sphere in her hand. According to him, the first example is the *Golden Madonna from Essen* (a statue made of thin golden leaf covering a core of wood), which is dated as early as c. AD 980 (fig. 6)²¹. The Golden Madonna holds in her hand an orb that some interpret as a *globus cruciger*, which in the Middle Ages was part of the Holy Roman regalia (although attested as such only from a slightly later date). It seems, however, that Hamann rejected this idea, preferring instead to see the spherical object as the fruit of Original Sin, which affirms Mary's role as *alter Eva* – the New Eve.

But in none of the images that we have studied so far there is any orb in the hand of the Virgin. Nor can the theme – that I here prefer to call the *Virgo virga* motif – be traced as far back in time as before AD 1000. To my knowledge, the two examples from southern France described above are among the earliest known examples of this motif in monumental sculpture. From there, it rapidly spread to Catalonia. A beautifully elaborate Madonna, with a crown on her head and long braids, from Solsona in Lleida, northeastern Spain, shows this. The rod in the Virgin's right hand has the bulb at the lower end, as we have seen in other examples, and its stalk is shaped like a sceptre²². Stylistically, this work, which is dated to around 1150, is so close to the above examples that Hamann suggested it is the work of a master active in Toulouse²³.

¹⁷ Schapiro 1935, p. 430 and note 43.

¹⁸ Kingsley Porter 1923, p. 297.

¹⁹ Hamann 1927, p. 141.

²⁰ Stoddard, who dates the Beaucaire *Madonna* to c. 1160, says that the head and hands of Christ and the right hand and the head of the Virgin are restorations. Stoddard 1973, p. 193.

²¹ Hamann 1927, pp. 81-87.

²² The Solsona *Madonna* is dated to sometime between 1150 and 1160, cfr. Guldán 1966, fig. 106. See also above regarding the relationship between the word *virga* in the Vulgata and its translation as «sceptre» in many editions, not only the English version.

²³ Hamann 1927, pp. 106-107.

By the second half of the 12th century, the motif of the Virgin (*virgo*) with the rod (*virga*) was known in most of western Europe. From the Emilian region of northern Italy the element can be found in a number of works by Benedetto Antelami (active from around 1178), most notably his sculptures on the Parma Baptistery. The *Madonna and Child*, with traces of original polychromy that Antelami made for the tympanum above the Baptistery's north portal, is of this type (fig. 7). The Child, with a fruit in his left hand and his right raised in a blessing gesture, turns towards his mother who, in turn, holds a flower that resembles an artichoke. What is interesting in this case is that the jamb on the door's right side is decorated with reliefs that represent the Tree of Jesse, showing Jesse himself asleep at its root and the Virgin at its top with a fruit in her hand (fig. 8a and 8b)²⁴.

As we can see, the *Virgo virga* motif was well established by the second half of the 12th century, but when did it first occur? Having scrolled through a number of catalogues on medieval sculpture, I have not been able to find any preserved example from monumental art that antedates the works from Beaucaire and Fontfroide. To my knowledge, the motif must have occurred in France for the first time slightly before 1150. This does not preclude the possibility of its occurring in the minor arts at an even earlier stage. In his two-volume work on Marian iconography, *La Sainte Vierge: Études archéologiques et iconographiques*, Charles Rohault de Fleury reproduced a drawing from a 9th century German missal that shows the Virgin with a flower in her hand (fig. 9). In my view, however, it would be too hasty to conclude that the motif is of Carolingian origin, for Rohault de Fleury's source, *Reisen in einige Klöster Schwabens* from 1781, and the simple drawing he reproduces from it, appears to me to be quite questionable²⁵.

In addition to this illustration from an early medieval missal, Rohault de Fleury also gave examples from seals. There is one seal from the Cathedral Chapter of Paris that shows the Virgin alone with a flower in her hand. The seal itself is from 1146, but de Fleury suggests that it is possible that the matrix is from the 11th century. However, the oldest seal he mentions that is of «our type» (Mary with a twig in her hand, accompanied by her son) that can be dated with certainty is one from the Vicogne abbey from 1149²⁶.

From this it should be clear that the existence of the *Virgo virga* motif before c. 1125, even in the minor arts, is quite hypothetical. One cannot totally exclude the existence of earlier examples, but at any rate it was only known as a common theme in Christian iconography from the mid-12th century onwards.

The popularity of the *Virgo virga* theme in the Late Middle Ages is demonstrated by the frequency with which it is found in the *incipit* (opening

²⁴ For a discussion of Antelami's Baptistery sculptures, see Hodne 2007, pp. 35-38.

²⁵ Rohault de Fleury 1878, p. 508.

²⁶ Ivi, p. 347.

words) of songs from the period. When medieval exegetes like Alain of Lille (c. 1128-1203) said that the similarity between these two words could not be a coincidence²⁷, they based their ideas on patristic interpretations of Isaiah 11:1: «There shall come forth a Rod from the stem of Jesse, and a Branch shall grow from his roots.» This means that the iconography is not based on only one Biblical source – the above-mentioned passage from Numbers – but also on the Jesse root prophecy from Isaiah. Discussing how the Jesse tree theme was popularized towards the mid-12th century – exactly the same period that the *Virgo virga* motif first occurs – Rohault de Fleury said that «one often sees that the flower [...] is Mary and the fruit is Jesus; the tree itself is almost suppressed»²⁸.

The *Tree of Jesse* was a motif in its own right. It showed the Biblical patriarch as described above in the case of the Parma Baptistery jamb: Jesse himself asleep at the bottom with a plant growing from his side. Between leaves of an acanthus are the figures of the kings of Israel, and on its top we see Mary and Christ. According to Émile Mâle, the *Tree of Jesse* was found among the early Gothic stained glass windows of St. Denis from 1140-1144²⁹. Interestingly, the reinvention of this motif seems to parallel the introduction of the *Virgo virga*.

One can well understand why the tree metaphor in Jesse, even in biblical times, was read as a genealogical tree, for Jesse was the father of David and grandfather of Solomon. No wonder, then, that the fathers of the church sought to reconstruct it all, adding flowers and fruits to its branches, for Jesus, as we know, was of the House of David. Accordingly, one of the branches (*virga*) of this tree has to be the Virgin Mary, and on this branch sits a flower that corresponds to Jesus. Hence, ecclesiastical authorities like Tertullian, Jerome, Justin and Leo the Great all identified the tree's root (*radix*) with Jesse himself, forefather of Israel's great kings³⁰. Likewise, Saint Ambrose explicitly said that «Mary is the rod [and] Christ the flower of Mary»³¹.

The idea of the Virgin (*virgo*) as a rod (*virga*) and her Son as a flower was repeated in the Middle Ages by authors like Fulbert of Chartres († 1028) and Eadmer of Canterbury (c. 1060-c. 1126)³². But towards the end of the Middle Ages speculation began as to whether the tree of Jesse also bore fruit³³. This created room for more names, thereby prolonging Christ's ancestral line

²⁷ Migne 1995, CCX, col. 246.

²⁸ Rohault de Fleury 1878, p. 19. My translation from French, LH.

²⁹ Mâle 2000, p. 165. Mâle has been criticized by Watson and Johnson for claiming that the Jesse tree motif occurs for the first time in this period, but this is never stated explicitly by Mâle. Instead, he refers to Rohault de Fleury, who finds examples dating all the way back to the 10th century. Rohault de Fleury 1878, p. 17. See also Johnson 1961, p. 3 and Watson 1934, p. 80.

³⁰ Tertullian (Roberts 1971, vol. III, p. 164); Jerome (Roberts 1971, vol. VI, p. 29); Justin (Roberts 1971, vol. I, pp. 173-174). See also Moffitt 1997, pp. 77-86.

³¹ Ambrose (Roberts 1971, vol. X, p. 119).

³² Heslop 1981, p. 57.

³³ Breeze 1993, pp. 55-62.

backwards in time. Thus, authors included Mary's mother Anne, as well as her (alleged) grandmother Emerentia. According to a *Vita* (life) of Anne, written by an anonymous Franciscan, Emerentia was the trunk of this tree. The trunk of this most beautiful tree, the story goes,

represents the visible purity of the virgin Emerentia [...] that branch which outdoes the others in beauty means that she will bear a daughter named Anne; from her will come a flower that is a virgin full of grace named Mary who in all eternity will remain immaculate. From this flower that is the Virgin Mary the sweetest and honey-flowing fruit, the Son of God and the redeemer of the whole race of men will come to the light of day and allow himself to be seen³⁴.

This probably explains why the Virgin, in some cases (for instance Beaucaire), has a flower in her hand instead of a rod, and the Child has a fruit. Especially in the case of French statues and seals, this flower often has the shape of a heraldic lily or *fleur-de-lis*.

It is quite clear that this contradicts Hamann's interpretation of the spherical object as an apple. In the period under study here, Mary is usually not associated with the orb at all, but it is at times found in the hand of the infant Jesus. The blooming rod is much more common as a Marian symbol, and this cannot be explained by reference to Mary's role as the New Eve. From this it is also clear that the origin of the theme cannot be sought in works like the *Essen Madonna*.

In my view, it is obvious that the meaning of this motif is related to the Biblical metaphor of the blooming rod. The centrality of this metaphor as a symbol of heritance was confirmed by the *apocrypha*. The *Infancy Gospel* tells how unmarried members of the House of David were requested to bring forth a rod to the altar of the Temple, and «that he whose rod after it was brought should produce a flower, [...] was the man to whom the Virgin ought to be entrusted and espoused»³⁵. The author of the *Infancy Gospel* relates this with explicit reference to the Jesse episode of the Old Testament. One important question remains, however: if the exegetical understanding of the relevant passages from Numbers and Isaiah was essentially the same in the High Middle Ages as it had been at the time of the Fathers of the Church, its appearance in this period must be related to some specific historical and cultural circumstance – but which one?

Heslop suggests that the motif's introduction parallels the increasing interest in representations of Mary as Queen of Heavens. In England, he says, «the widespread use of seals on charters coincides with the period at which the representation in England of Maria Regina was being developed»³⁶. The most striking expression of the Virgin's royal status is the crown that she wears on

³⁴ Quoted through Nixon 2004, p. 138.

³⁵ Roberts 1971, vol. VIII, p. 386.

³⁶ Ivi, p. 53.

her head. To a certain extent, I agree that the *Virgo virga* motif has to do with royalty. The crown on Mary's head confirms this and at first glance the orb, which could be interpreted as a *globus*, and the rod, which looks like a sceptre, seems to point in the same direction. The globe and the sceptre belong together and have been used as symbols of worldly power since the time of the Roman emperors. Adopting symbols that people associated with royalty could have been an efficient way to affirm Christ's role as almighty ruler of the world and the universe.

The problem is that the object in Mary's right hand only rarely resembles a sceptre; it is usually depicted as a twig with leaves, or even a flower. Furthermore, the sphere which, without doubt, could be interpreted as a *globus*, could just as well be a fruit. It is difficult to see what meaning a *globus* could have in connection with a growing plant, whereas the fruit's relation to the plant is quite obvious. There is therefore no reason to think that the Church, by commissioning images such as these, conceived the Eternal Kingdom by way of analogy with a nation governed by worldly rulers. Nor was Christ anything like a king or an emperor.

The answer to the apparent contrast between the crown on Mary's head and the object in her hand – which is more than a sceptre – is already hinted at above: the blooming rod is the *virga Iesse* that identifies her and her offspring as descendants of a great tribe of kings, members of the House of David. That medieval man thought in this way is confirmed by the monk Hærveus, who explained that «the patriarch Jesse belonged to the royal family, that is why the root of Jesse signifies the lineage of kings. As to the rod, it symbolises Mary as the flower symbolises Jesus Christ»³⁷.

At this point, some might ask what the point is of stressing that royalty, in the case of Mary and her Child, is signalled by means of Old Testament symbols instead of the insignia of the Holy Roman Emperor. In my view, this is important because it has to do with the age-old opposition between *regnum et sacerdotium*; the eternal conflict between Church and papacy, on one hand, and temporal rulers, on the other. It shows the church's desire that its authority be independent of the state. Indeed, there seems to be a kind of inversion of relations between sacred and profane in the 12th century. Worldly leaders, it appears, increasingly felt a need to legitimate their power not by reference to a tradition of secular rule, but by taking saints, martyrs, and Biblical characters as their models. As their forerunners they preferred not the emperors of Rome, but the kings of Israel.

As mentioned above, when Mary holds a flower instead of a twig it is often, at least in France, shaped like a *fleur-de-lis*. In a book on heraldry, Michel Pastoureau approached the question of the flower in Mary's hand from a different point of view than that explored here. His aim was not iconographical, but rather to

³⁷ Mâle 2000, p. 165.

reveal and explain the origins of arms. The French *fleur-de-lis* is one of the most common elements in heraldry, and also one of the most ancient. Pastoureau demonstrated that the meaning of the flower was originally Christological, and that a Marian symbolism was grafted onto it only subsequently³⁸. This is in harmony with our discovery, discussed above, that in patristic sources Mary is usually identified with the rod and Christ with the flower, whereas in medieval texts the attention often shifts from rod-flower to flower-fruit, with Mary being the flower. It is also interesting that, with reference to the origin of the *fleur-de-lis* motif, Pastoureau mentions the chapter seal of 1146 from Notre Dame in Paris discussed by Rohault de Fleury.

The conformity between the religious and the profane use of this heraldic symbol is striking. On seals, Capetian rulers were depicted sitting on lion thrones (a Solomonic element), with a sceptre in their left hand and a flower in their right. At some point during the second half of the 12th century, the flower attained its canonical form: the *fleur-de-lis* (fig. 10). Pastoureau refers to a seal of Louis VII (1120-1180) as the earliest known example³⁹, but claims that it was probably introduced under the influence of Abbot Suger of Saint Denis and Saint Bernard during the reign of the king's father, Louis VI (1081-1137)⁴⁰.

I think that the introduction of the new symbol must be seen in light of the role that religion had for these two Capetian rulers. Louis VII wanted to be a monk and his father, Louis VI, had Abbot Suger as his advisor, but the key figure here was probably St. Bernard. The Saint was central in Louis VII's conversion to a more religious style of life following the latter's defeat in the war at Champagne in 1144. Overcome with guilt, especially for his burning down of the town of Vitry-le-François, Louis decided to remove his armies from the battlefield. Desiring to atone for his sins, Louis publicly expressed his intention of going on a crusade. He then went on to Vezelay to see Bernard of Clairvaux. It is here that St. Bernard, in a famous Sermon held on 31 March 1146 in the presence of Louis VII himself and an enormous crowd, gave his blessing to the plans for the Second Crusade. Taking cues from the Song of Solomon, «I am the lily of the valleys» (Ct. 2:1), Bernard described the Christian soldiers as flowers of the field: «Let him who loves me enter the field. Let him not refuse to engage in the conflict for my sake and by my side, so that he may be able to say, 'I have fought the good fight'»⁴¹. By referring to the soldiers as lilies of the field, Bernard made them see themselves as belonging to an army led by holy kings in the tradition of David and Solomon to free the Holy Land and its sacred places from the reign of infidels.

Interestingly, the Second Crusade marks the first great occasion during

³⁸ Pastoureau 2010, p. 99.

³⁹ Ivi, p. 20.

⁴⁰ Ivi, p. 100.

⁴¹ Johnson 1961, p. 66.

which members of noble families entered the war scene with personal symbols painted on their shields, the later coat of arms. «Arms did not exist at the time of the first Crusade; they were well established by the time of the second» Pastoureau noted⁴². The practical function of these symbols was to identify their bearer when he wore a helm. However, it soon obtained a function in civil life by situating individuals within groups, and groups within social systems. In this way the arms, which were originally strictly personal emblems, became hereditary – a process that Pastoureau described as already taking place by the end of the 12th century⁴³.

As mentioned above, one of the first – and also most common – symbols to be used in arms was the *fleur-de-lis*, or heraldic lily. It was introduced in Marian iconography slightly before its adoption as a dynastic symbol by the Capetians, and it is no coincidence that the first kings to use it were famous for their piety and religious fervour. The Capetian kings must have been aware of its religious consonance, and they used it because they considered the tribe of great rulers of Israel, from David and Solomon until Jesus Christ, as their forerunners and models. Even though it is likely that the lily was used in religious iconography before its adoption by rulers and members of royal families, the interest that the nobility took in it as a family symbol clearly shows what kind of meaning it was associated with in high- and late-medieval society.

By the second half of the 12th century it was quite common to see a rod or a flower in the hand of the Virgin when she was depicted together with her Child, and there is no need, I believe, to impose a specific interpretation when the image occurs in rural Norway. Although it somehow reflects the opposition between church and monarchy, it is not necessarily a symptom of, for instance, the antagonism between Bishop Øystein and King Sverre. It is, however, possible to say something about the date of the Høylandet Tapestry, and we also have an idea of how it was transmitted to remote areas. We have seen that stylistic analysis (the type of crowns, the trousers, and so on), as well as analysis of the weaving technique, points towards an early date, which means that the tapestry must have been made in the 12th century. On the other hand, it seems that the most ancient examples of this type of Madonna in France are from shortly before 1150, and it is unlikely that such depictions existed in England before that. The Høylandet Tapestry can therefore not have been made before the second half of the 12th century, but is it possible to determine the exact time with more precision? This is a very difficult question, for the exact date depends on how quickly artistic and iconographic impulses travelled from one place to another. Since in England most examples of a Madonna with *virga* are on seals, the propagation of this motif has been associated with the beginning

⁴² Ivi, p. 17. According to Luuk Houwen, «Heraldry in the strict sense of the word had been around since the second quarter of the twelfth century» (Houwen 2009, p. 214, note 32).

⁴³ Ivi, p. 20.

of the widespread use of seals on charters⁴⁴. Images on seals circulated along with letters that arrived at quite remote destinations in weeks. For this reason we must assume that the simple, emblematic images of seals were known in outskirt regions long before the arrival of monumental art and narrative cycles. That a new emblem or motif was known in remote regions only a few decades after its first occurrence in central Europe is highly possible in cases when it was used on seals. If we assume that the *Virgo virga* was introduced on chapter seals in England in the 1150s, and made its way to the various dioceses during the 1160s and 1170s, then it could very well have been brought to Nidaros along with bishop Øystein at his return from England in 1183.

References / Riferimenti bibliografici

- Breeze A. (1993), *The Virgin Mary and the Dream of the Rood*, «Florilegium», n. 12, pp. 55-62.
- Engelstad H. (1952), *Refil. Bunad. Tjeld*, Oslo: Gyldendal.
- Fischer G. (1965), *Domkirken i Trondheim: Kirkebygget i middelalderen*, Oslo: Land og kirke.
- Flø T.S. (1997), *Høylandsteppet. En rekonstruksjon av et midtnorsk middelalderteppet*, «SPOR – Fortidsnytt fra Midt-Norge», n. 2, pp. 16-19.
- Franzén A.M. (1960), *Høylandsteppet*, «Det kongelige Norske videnskabers selskab. Årsberetning/Årbok», pp. 87-103.
- Guldan E. (1966), *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Cologne: Hermann Böhlau.
- Gunnes E. (1966), *Erkebiskop Øystein. Statsmann og kirkebygger*, Oslo: Aschehoug.
- Hamann R. (1927), *Die Salzwedeler Madonna*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», n. 3, pp. 77-144.
- Heslop T.A. (1981), *The Virgin Mary's Regalia and the 12th Century English Seals*, in *The Vanishing Past: Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology Presented to Christopher Hohler*, ed. by A. Borg, A. Martindale, Oxford: BAR international series III, pp. 53-62.
- Hodne L. (2007), *Sponsus amat sponsam. L'unione delle sante vergini con Dio nell'arte del medioevo*, Rome: Bardi.
- Houwen L. (2009), *Bestiaries in Wood? Misericords, Animal Imagery and the Bestiary Tradition*, «IKON», n. 2, pp. 203-216.
- Johnson J.R. (1961), *The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae*, «Speculum», 36, n. 1 (January), pp. 1-22.
- Kingsley Porter A. (1923), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol.

⁴⁴ Heslop 1981, p. 53.

- I, Boston: Marshall Jones Company.
- Kingsley Porter A. (1924), *Spain or Toulouse? and Other Questions*, «The Art Bulletin», 7, n. 1, pp. 2-25.
- Mâle É. (2000), *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Mineola & New York: Dover.
- Migne J.-P. (1995), *Patrologia Latina*, Cambridge: Chadwyck-Healey.
- Moffitt J.F. (1997), *Balaam or Isaiah in the Catacomb of Priscilla?*, «Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History», 66, n. 1, pp. 77-87.
- Nixon V. (2004), *Mary's Mother: Saint Anne in Late Medieval Europe*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- Nødseth I.L. (2012), *Itt Gammelt Sønder Reffuit Altar Klæde. Bildentekstilet – et tapt antependium fra norsk middelalder?*, Trondheim: NTNU.
- Prudentius A.P.C. (1949), *Psychomachia*, translated by H.J. Thomson, Cambridge, Mass.: Loeb.
- Pastoureau M. (2010), *Heraldry. Its Origins and Meaning*, London: Thames & Hudson.
- Roberts A. (1971), *The Ante-Nicene Fathers: The Writings of the Fathers Down to A.D. 325, Series I and II*, translated by A. Roberts, Peabody, Mass.: Hendrickson.
- Rohault de Fleury C. (1878), *La Sainte Vierge: études archæologiques et iconographiques*, Vol. 1, Paris: Poussielgue.
- Saint-Jean R. (1975), *La sculpture a Saint-Gilles du Gard*, in J. Lugand, J. Nougaret, R. Saint-Jean, *Languedoc roman. Le Languedoc méditerranéen*, Saint-Léger-Vauban: Zodiaque.
- Schapiro M. (1935), *New Documents on St.-Gilles*, «The Art Bulletin», 17, n. 4, pp. 414-431.
- Stoddard W.S. (1973), *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its Influence on French Sculpture*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Watson A. (1934), *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford: Oxford University Press.
- Zarnecki G. (1988), *Romanesque Lincoln: The Sculpture of the Cathedral*, Lincoln: Honywood Press.

Appendix

Fig. 1. *Høylandsteppet*, Trondheim, Royal Norwegian Society of Sciences



Fig. 2. *Høylandsteppet*, detail of fig. 1



Fig. 3. *Madonna and Child*, Matrix of seal, Lincoln, Cathedral



Fig. 4. *Madonna and Child*, Marble relief from Fontfroide, Montpellier, Museum



Fig. 5. *Madonna and Child*, Beaucaire, (Gard), Parsonage



Fig. 6. *Golden Madonna*, Essen, Treasury of the Cathedral



Fig. 7. Benedetto Antelami, *Madonna and Child*, Parma, Baptistry, sculpture group above the north portal



Fig. 8a. Benedetto Antelami, *Jesse*, Parma, Baptistry, relief by on the north portal



Fig. 8b. Benedetto Antelami, *The Virgin*, Parma, Baptistry, relief by on the north portal



Fig. 9. *Madonna and Child*, reproduced by Charles Rohault de Fleury from a 9th-century German missal



Fig. 10. Seal of Philip II of France, Paris, Archives Nationales

«*Ad faciendum et distrepandum colores*». Giorgio da Firenze e la pittura murale a olio in Piemonte nel Trecento

Bernardo Oderzo Gabrieli*

Abstract

Il periferico Piemonte ospita dalla fine del Settecento un erudito dibattito su di una serie di documenti che testimoniano l'uso dell'olio in pittura murale da parte di un pittore toscano, Giorgio degli Agli, artista di corte dei Savoia tra il 1314 ed il 1348. L'analisi dei ricettari e dei trattati di tecnica artistica medievale rivela quanto fosse nota la possibilità di una pittura a olio o totalmente a tempera su muro, dalla *Schedula* di Teophilus fino al Manoscritto di Strasburgo. I documenti d'archivio inglesi trecenteschi confermano le

* Bernardo Oderzo Gabrieli, Addetto alle esercitazioni di Storia dell'arte moderna e Storia delle tecniche artistiche, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Dipartimento di Storia, Archeologia e Storia dell'arte, Largo Gemelli, 1, 20123 Milano, e-mail: bernardooderzo.gabrieli@gmail.com.

Grazie a Fabio Frezzato per le fruttuose discussioni, a Federico Riccobono per le più recenti segnalazioni, alle prof.sse Maria Grazia Albertini Ottolenghi e Antonietta Gallone per aver sostenuto le mie ricerche nell'ambito delle tecniche artistiche.

quantità e i prezzi pagati nelle attestazioni piemontesi, sia per i pigmenti che per i leganti, dove uova, colla e olio sono *ad faciendum et distrenpandum colores*. Recenti campagne analitiche, infine, hanno permesso di riconoscere la presenza di leganti di natura organica tra i diversi strati della pellicola pittorica, rivelando una tradizione tecnica tutta oltralpina (a partire dal cantiere assisiato); fra questi, Jean de Grandson, collaboratore e allievo di Giorgio, nel ciclo della *Camera Domini* del Castello di Chillon (1342-1343), dipinge su muro proprio come se si trattasse di una tavola.

To the late eighteenth century, the peripheral Piedmont hosts a scholarly debate on a series of documents which demonstrate the use of oil in mural painting by a Tuscan painter, Giorgio degli Agli, court artist of the Savoy between 1314 and 1348. The analysis of medieval technique treaties reveals how was known the use of oil or tempera on wall painting, from the *Schedule* of Theophilus to the Manuscript in Strasbourg. The English fourteenth archive documents confirm the quantities and prices paid claims in Piedmont, both for the pigments to the medium, where eggs, glue and oil are used *at faciendum et distrenpandum colores*. Recent analytical campaigns finally made it possible to recognize the presence of organic media between the different film layers of paintings, revealing a whole transalpine technical tradition (from the Assisi's workshops); among them, Jean de Grandson, pupil and collaborator of George, in the cycle of the *Camera Domini* of the Chillon Castle (1342-1343) paints on the wall as if it were a table.

1. Storia

Item libravit in trayta octo rupporum oley nucum expediti in castro Pynarolii per manus magistri Georgici pintoris in pingendo capellam domini et eciam pro parte in cochina per manus Nicolini de Mancheto et Ansermeti pro parte, per litteras domini de testimonio et confessione datas die viii augusti m° ccc° xxv quas reddit. Et fuit expeditum dictum oleum in cochina pro parte ut supra per confessionem predictorum Nicolini et Ansermeti quia non erat suficiens in pingendo capellam, ix lib. iiii sol. vienn. debil.¹

Nel 1325 il chiavaro di Carignano annota nelle sue carte una spesa di 9 lire e 4 soldi per otto rubbi di olio di noce necessari alla decorazione della cappella del castello di Pinerolo per mano di maestro Giorgio, con la raccomandazione di mandare in cucina ciò che «*non erat suficiens*». Si tratta di un quantitativo davvero ingente: 200 libbre, pari a circa 64 litri, il cui prezzo è fissato a circa 11 denari la libbra, per un valore complessivo di 6 fiorini d'oro e un quinto².

¹ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 16 – Carignano, Mazzo 2, rotolo 8.

² Martini 1883, p. 785: a Pinerolo, l'olio si vendeva a peso, a rubbi di 25 libbre, poco più di nove chili, dove un rubbo corrisponde a circa 8 litri.

Come emerge dalla registrazione, questa preziosa attestazione riguarda il pittore Giorgio da Firenze, la cui attività è nota esclusivamente attraverso documenti della corte sabauda, presso cui operò dal 1314 al 1348, data della sua morte³. Tenuto in alta considerazione da parte dei conti (da Amedeo V, ai suoi figli Edoardo e Aimone, fino ad Amedeo VI), l'artista toscano seguì la corte nei suoi spostamenti, facendo viaggi e lavorando nei principali cantieri da essa promossi, con al seguito una nutrita schiera di collaboratori e allievi⁴. Nel 1314 è a Chambéry come *pictor domini*, intento alla decorazione della camera signorile e della sala grande del castello, insieme ad un anonimo maestro che aveva portato con sé. Nel 1315 va a Parigi per conto di Amedeo V, che all'epoca risiedeva nel castello di Gentilly. Lo stesso anno dipinge due tavole per l'altare della cappella del castello di Èvian. Tra il 1317 ed il 1319 è impegnato alternativamente alla decorazione delle cappelle dei castelli di Chambéry e di Le Bourget (portico). Tra il 1323 ed il 1326 lo si ritrova al lavoro nella cappella del castello di Pinerolo e nel 1324 alla decorazione della camera patronale del castello di Chambéry. L'anno seguente decora uno scudo e nel 1328, sempre a Chambéry, dipinge l'altare di Sant'Eustachio nella chiesa dei Frati Minori. Successivamente, nel 1329, è pagato per un *San Cristoforo* nella cappella del castello di Le Bourget e per le decorazioni della cappella, della sagrestia e della loggia del castello di Saint-Martin-le-Chatel a Bresse. Infine, stipendiato regolarmente dal 1335, lavora nel 1341 alla decorazione della cappella di Hautecombe, terminata l'anno seguente dai suoi collaboratori, tra cui Jean de Grandson e un altro Giorgio.

Nessuna opera documentata o firmata dal pittore toscano si è conservata e tutti i primi tentativi di attribuirgli alcuni interventi decorativi sono stati disconosciuti⁵. Recentemente, in area savoiarda, si è dubitativamente fatto il nome di Giorgio per alcuni lacerti di pittura murale nel chiostro dell'abbazia di Ambronay (Ain), databili intorno al 1340⁶. La presenza documentata dell'artista fiorentino in area pinerolese (1323-1326) è stata interpretata come tramite per la lezione internazionale del cantiere assiate che si riscontra in gran parte della produzione figurativa trecentesca piemontese, come attestano la linea guizzante e l'espressività pungente del Maestro di San Domenico a Torino⁷. Secondo

³ Su Giorgio da Firenze si veda Rossetti Brezzi 1989, pp. 216-217, ma anche Passoni 1986, p. 568. I documenti su Giorgio da Firenze sono tutti in Baudi di Vesme 1982, pp. 1317-1323.

⁴ Per un quadro sulla committenza sabauda nel corso del Trecento cfr. Castronovo 2006, pp. 115-143.

⁵ Rossetti Brezzi 1989, p. 217: a lui è stata attribuita anche la straordinaria decorazione, oggi perduta ma descritta da un'anonima fonte francese dell'inizio del XV secolo, della sala del Castello di Rivoli, eseguita a ricordo della sosta che fece l'imperatore Enrico VII, cognato di Amedeo V, quando, nel 1310, si recò a Roma da papa Clemente V a cingere la corona; superate le passate attribuzioni a Giorgio dell'immagine della *Consolata*, nell'omonima chiesa torinese e del *Trittico* del Roccamelone, oggi a Susa in San Giusto.

⁶ Castronovo 2002b, pp. 113-114.

⁷ Romano 1986a, p. 19, Saroni 1997, pp. 156-160.

Giovanni Romano, “l’interpretazione fortemente gotica dei modelli fiorentini nelle opere trecentesche di area Acaia-Savoia potrebbe essere spiegata se si trovasse un giorno un dipinto di Giorgio da Firenze più simile a un’opera del Maestro del 1310, se non di Memmo di Filippuccio, che a un’opera di nobile accademia giottesca”⁸. L’importanza del ritrovamento di un’opera autografa del maestro fiorentino in Piemonte potrebbe essere fondamentale anche per un’altra grande questione, che emerge proprio in quel pagamento datato 1325: con sufficiente credibilità, si potrebbe infatti ritenere che nella cappella del castello di Pinerolo Giorgio da Firenze abbia dipinto a olio su muro. Una possibilità, questa, attorno alla quale sin dalla fine del Settecento si è sviluppato un erudito dibattito.

2. Critica

Il primo a entrare nella questione fu nel 1792 il barone Giuseppe Vernazza menzionando genericamente nelle sue *Notizie patrie spettanti alle arti del disegno* la presenza di Giorgio da Firenze, pittore a olio presso la corte di Savoia nel primo Trecento⁹. L’anno seguente padre Guglielmo Della Valle, nella prefazione del Tomo X delle *Vite* del Vasari da lui edite in Siena, notò prudentemente che tale affermazione meritava conferma¹⁰.

A riprova delle sue dichiarazioni e avvalendosi dell’illustre intermediazione del cardinal Stefano Borgia, Vernazza esibì allora una serie di documenti conservati nei Regi Archivi, tra i quali quello del chiavaro di Carignano, dopo essersi consultato con Prospero Balbo, Caluso e Galeani Napione¹¹. La risposta del Della Valle fu pronta e articolata, pubblicando nel 1794 sul *Giornale de’ letterati di Pisa* l’intero carteggio (all’insaputa di Vernazza). Le sue obiezioni ponevano l’accento sul grande quantitativo di olio necessario

dugento libbre di olio di noce per dipingere una cappella privata? Io non voglio persuadermi che M. Giorgio volesse ungersene gli stivali, e rubarne il di più al principe [...] ma dico che quell’olio in tanta quantità comperato per le accennate pitture, probabilmente doveva servire per illuminare a giorno la cappella forse oscura; o più probabilmente per lavorarvi di notte ancora, come quegli instancabili artefici com’era costume di fare a quel tempo¹².

⁸ Romano 1979, p. 268, Romano 1994, p. 173.

⁹ Vernazza 1792, pp. 279 e ss.

¹⁰ Della Valle 1793, p. 5.

¹¹ Su Vernazza in merito alla diatriba con Della Valle cfr. Levi Momigliano 2004, pp. 24-25 e Levi Momigliano 2007, pp. 92-93.

¹² «Giornale de’ letterati» 1794, pp. 219-239; stralci della lettera di Vernazza e della risposta di Della Valle sono pubblicati anche da Gabotto 1903, pp. 183-185 e da Baudi di Vesme 1982, pp. 1318-1319.

Si soffermava inoltre sul nome di questo artista fiorentino, noto attraverso i documenti come Giorgio da Firenze, nelle formule *Georgio Florentino* o *Giorgio de Florentia* ma anche *Georgium de Aquila florentinum* o *Georgio Delaygli*

aggiungerò una mia congettura sopra la vera patria di M. Giorgio, di cui non trovo menzione tra i nomi degli antichi pittori Fiorentini; cioè ch'egli sia stato Sanese, poiché nella lista de' pittori di quello stato da me pubblicata (ved. *Lettere Sanesi*, t. 1, p. 160) trovo notati Giorgio di Andrea di Bartolo, e Giorgio di Andrea di Luca, uno de' quali poteva aver seguito Simone da Siena quando fu egli invitato alla Corte Pontificia d'Avignone.

Vernazza non replicò e la controversia rimase interrotta per lungo tempo. Circa il cognome del pittore fiorentino, si è dimostrato come «Dell'Aquila» consisterebbe in un errore di trascrizione cancelleresca: in alcuni documenti datati 1341 e 1342 si trova *Delaigli*, da interpretare più correttamente come *Degli Agli*, ma che fu letto dalla cancelleria comitale alla francese, ossia *De l'Aigle*, da cui *Dell'Aquila*¹³.

Il dibattito tra Vernazza e Della Valle non sfuggì all'Eastlake, che nella sua monumentale e pionieristica opera dedicata proprio alle origini della pittura a olio (1847) citò il documento piemontese ponendolo a confronto con le testimonianze scritte inglesi di Westminster e di Ely, a riprova che la richiesta di un grande quantitativo di olio è segnale della grossolanità delle operazioni per il quale se ne richiedeva l'impiego¹⁴. Ciò che interessava maggiormente allo studioso inglese era l'espressione «*non erat sufficiens in pictura*», che interpretò come un fallimento della tecnica: secondo Eastlake tale affermazione non può riferirsi alla quantità di olio, ma alla sua qualità, poiché «non aveva sufficiente corpo o non era abbastanza denso e ossigenato tramite l'azione dell'aria e della luce»¹⁵.

Nel 1903 intervenne sul tema Ferdinando Gabotto, rendendo noti una serie di nuovi documenti da lui rinvenuti che chiariscono definitivamente la questione¹⁶. Riprendendo il documento della Castellania di Carignano, Gabotto riteneva che l'olio consegnato alle cucine ducali dovesse essere il rimanente di quello utilizzato per stemperare i colori, il quale era un tipo di legante comunemente usato in Piemonte, proponendo una serie di documenti poco più antichi riguardanti l'attività del pittore Marineto Sellerio nel castello di Rivoli. Nel primo, datato fra il 2 maggio e il 13 agosto 1312, si legge:

¹³ Tale interpretazione si deve a una segnalazione di Promis 1871, p. 421, come informa Baudi di Vesme 1982, p. 1317, ripreso poi da Cognasso 1977, pp. 319-322: questi individua nei Degli Agli una famiglia fiorentina della vecchia cerchia guelfa nera che dal XIV apparteneva al mondo delle Arti; Saroni 1997, pp. 156-157, nota 53. Nel 1292, ad esempio, fra' Giovenale degli Agli promosse raccolte di offerte per la nuova fabbrica di Santa Croce a Firenze.

¹⁴ Eastlake 1999, p. 53.

¹⁵ Ivi, p. 46, nota 34, e p. 72.

¹⁶ Gabotto 1903, pp. 183-185.

libravit in azuro, vermayllone, viridi et aliis coloribus, ovi set oleo, emptis pro pingendis listellis, bochonis, trabibus et parafoyllis aule et logie [castrì novi Rippolarum]; CI sol., IX den. vien. – Libravit in stipendio Marinati pictoris, pro LII diebus; Iohannis, eius filii, pro XLII diebus, et Iohannis de Sancta Maria, pictoris, pro XLII diebus, quibus operati fuerunt ad depingendum trabes, chivronos, boschetos, listellos et parafoyllas dicte aule et logie [...]¹⁷.

Il secondo, datato tra il 14 agosto 1312 e il 24 marzo 1313, recita:

in stipendiis Marinati Sellerii et Iohanneti de Sancta Maria, pictorum, per XXVI dies, et plurium et chanterios predictarum aule et logie [...], capientibus plus et minus; XI libras, V sol. III den. vien. – Azuro, vermayllono, auripimento, gippo, collo et ovis, et aliis coloribus, emptis ad distrempandum colores predictos pro depingendis aula et logia predictis; LXXV sol. vien.¹⁸.

I due documenti sono fondamentali per chiarire la terminologia in uso all'inizio del XIV secolo. Nel primo documento si dice espressamente che colori, uova e olio erano «*pro depingendis*», mentre nel secondo si precisa che la colla e le uova servivano «*ad distrempandum colores predictos*». Risolutivi risultarono altri documenti, provenienti dai conti della Castellania di Pinerolo¹⁹. In un pagamento tra il 1325 e 1326, si legge:

in oleo empto per ipsum clavarium ad faciendum et distrempandum colores causa pingendi dictam capellam et porticum, ultra oleum quod emptum fuit extra Pynaroliium, missum de Taurino et de Carenano per castelanum et clavarium ipsorum locarum, videlicet usque ad ultimam diem mensis iunii M^oCCCXXVI; quod oleum emptum fuit a diversis personis diversis preciis, ut in particulis, quas hostendidit, penes ipsum clavarium remanentibus; XXV libras, VIII den..

In un altro documento dell'anno seguente si legge invece:

in oleo empto et expedito pro destrempandis coloribus causa pingendi portichum et celatum ante capellam castrì, ultra aliud oleum quod continetur in computa precedenti causa pingendi salam parvam de super chochinam et aliam porticum que tendit a dicta chochina usque ad magnam salam, ubi intraverunt quingenti quinquaginta libre oley, qualibet libra empta octo denariis vian..

Non c'è alcun dubbio che in questo caso l'olio sia stato acquistato per «fare e stemperare i colori»; da notare inoltre che a Pinerolo l'olio, oltre che dal castellano di Torino, è mandato da quello di Carignano, lo stesso dal quale

¹⁷ AST, Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 65 – Rivoli, Susa, Coazze, Avigliana, Paragrafo 1, Mazzo 2, rotolo 12, in Gabotto 1903, p. 183 ma anche in Baudi di Vesme 1982, p. 1586.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AST, Sezioni Riunite, Camera dei Conti, Piemonte, Conti delle Castellanie, Articolo 60-Pinerolo, Paragrafo 1-Chiavaria, Mazzo 2, rotolo 11, editi in Gabotto 1903, p. 184 ma anche Baudi di Vesme 1982, pp. 1319-1320.

è pagato l'olio di noce per Giorgio da Firenze. Vesme infine, trascrivendo i documenti relativi a Giorgio da Firenze e riprendendo le parole di Gabotto, accolse le perplessità circa il quantitativo di olio di noce, ma non condivise la tesi di Della Valle secondo cui tutto quell'olio era destinato all'illuminazione degli ambienti, facendo notare che in tal caso non ci sarebbe stato bisogno alcuno di mandarlo in cucina invece di consegnarlo ai pittori²⁰.

3. Tradizione

Secondo quanto è noto attraverso i ricettari e i trattati di tecnica artistica medievali, l'olio di noce, insieme a quello di semi di lino e di papavero, è in effetti esplicitamente consigliato in pittura, soprattutto per la preparazione di mordenti e vernici protettive (dal *Manoscritto di Lucca* fino al *Segreti per colori*, o *Manoscritto bolognese*); raramente sono citati anche altri tipi di olio, come ad esempio quello di ricino, indicato come protettivo nella raccolta nota come *Mappae Clavicula*: «ungi il dipinto posto al sole con olio detto di ricino»²¹. Esemplari, in tal senso, due ricette tramandate dal *Compositiones ad tingenda musiva* (o *Manoscritto di Lucca*), rispettivamente per una vernice e per un mordente per dorature: la n. 109 prescrive di cuocere insieme due libbre di olio di lino, un'oncia di gomma e una di resina di abete; la successiva, due libbre di olio di lino, due once di gomma, un'oncia di resina e due solidi di zafferano²².

La prima descrizione del trattamento dell'olio quale legante pittorico è contenuta nel terzo libro del *De coloribus et artibus romanorum*, dove l'autore tratta di pittura su pietra (una colonna o una lastra), prescrivendo un riscaldamento preliminare del legante, l'aggiunta di calce come accelerante, una preparazione a biacca e olio, ed infine l'essiccamento al sole (rubr. 25). In altre ricette lo Pseudo-Eraclio consiglia l'olio di semi di lino per una preparazione a base di biacca, indicata per le tavole lignee (rubr. 24), e per una vernice gialla, l'*auripetrum*, che posta su lamine di stagno simula una doratura (rubr. 44)²³.

Nella *Scheda diversarum artium* del monaco Theophilus, la cui importanza doveva essere già nota a Vernazza ai tempi della scoperta da parte di Lessing, si trova la più antica descrizione della vera e propria tecnica di pittura a olio²⁴. A

²⁰ Baudi di Vesme 1982, p. 1319.

²¹ Eastlake 1999, p. 23.

²² Caffaro 2003, pp. 134-135.

²³ Mora, Philippot 1999, p. 144; in riferimento al testo cfr. Garzya Romano 1996, pp. 50-51, 56-57.

²⁴ Vernazza annotava in una breve bibliografia relativa alla pittura a olio in Savoia e in Piemonte «Pittura a olio. Lessing. Gazzetta di Milano 1775, p. 241» riferendosi al rinvenimento da parte dello studioso tedesco, in un manoscritto a Wolfenbüttel, del trattato di Teofilo: cfr. Levi Momigliano 2004, pp. 102, 110-111.

partire dal cap. XX del Libro Primo, Theophilus consiglia l'olio di semi di lino, di cui descrive la tecnica di estrazione, per la pittura su tavola, come legante per dipingere in rosso (con minio o cinabro) porte o tavole, per la preparazione della tradizionale vernice («*glutine vernition*») e infine nel cap. XXV, intitolato proprio «*De coloribus oleo et gummi terendis*», per tutti quegli oggetti che possono essere asciugati al sole, poiché «non puoi applicare un altro [colore] sopra fino a che il primo non si sia asciugato, perché sulle figure questo è un procedimento particolarmente lungo e noioso»²⁵. L'olio di lino, estratto secondo i criteri descritti da Theophilus, non è, secondo l'autore stesso, un *medium* ideale per stemperare i colori, essendo impuro, viscoso e lento nell'essiccazione²⁶; il capitolo prosegue infatti con la prescrizione di un diverso legante, la gomma di ciliegio o di prugno, che è preferibile in quanto vi si possono stemperare tutti i pigmenti «se si vuole velocizzare il lavoro»²⁷. Sia che usi l'olio o la gomma come legante, gli strati di colore devono essere applicati sulla superficie lignea ben tre volte, poi, una volta asciutta al sole, si potrà cospargerla di vernice (cap. XXVI); colori stemperati a olio sono infine prescritti per una pittura su foglia di stagno definita *translucida* (cap. XXVII).

Parte dei trattati di Eraclio e di Theophilus sono ripresi fin dall'inizio del XIII secolo, con aggiunte inedite che confermano una ormai nota tendenza tecnica a favore dell'uso dell'olio di semi di lino come legante in pittura su tavola, per stemperare alcuni pigmenti, e soprattutto per preparare la vernice, come ad esempio il *Compendium artis picturae* della Biblioteca Reale di Bruxelles e la ricca raccolta di prescrizioni compilata da Jean Le Begue, in cui sono anche il *Liber de coloribus faciendis* di Petrus de Sant'Audemar (XIII-XIV secolo) e il *De coloribus diversis* di Johannes Alcherius (fine XIV)²⁸. Nel *Liber* di Petrus de Sant'Audemar l'olio è espressamente citato come *medium* per caratteristici pigmenti la cui natura minerale poteva accelerarne l'essiccamento, come i composti a base di rame (il verderame e l'azzurro, il primo in olio su legno e su muro, il secondo solo su legno), di piombo (la cerussa e il minio, su legno e su muro) e il nero (in olio solo su tavola)²⁹. Il testo di Alcherio, prevalentemente incentrato sulle prescrizioni per la miniatura, consiglia l'olio esclusivamente per stemperare minio o cinabro (ricetta n. 335), ma oltre a indicare il consueto olio di semi di lino, cita sia quello di semi di papavero che quello di noce³⁰.

²⁵ Per il riferimento ad un'edizione commentata in italiano del trattato di Theophilus cfr. Caffaro 2000, pp. 88-91; si segnala una più recente traduzione, priva di testo a fronte in Grandieri 2005, pp. 24-25.

²⁶ Del Vescovo 2006, pp. 74 e ss.

²⁷ Caffaro 2000, p. 89.

²⁸ Per il *Compendium artis picturae* cfr. Silvestre 1954, pp. 9-140; su Le Begue, Villela-Petit 2006, pp. 167-181, la trascrizione è in Merrifield 1999, pp. 3-321.

²⁹ Merrifield 1999, pp. 135-165, ricette nn. 168, 172, 176, 205, 207-209; esiste una più recente trascrizione, con traduzione in tedesco, del testo di Petrus de Sant'Audemar, cfr. Van Acker 1972.

³⁰ Merrifield 1999, pp. 310-311.

Le medesime pratiche tornano nei ricettari cronologicamente e geograficamente affini. Il *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (British Museum, ms. Sloane 1754), manoscritto francese della fine del XIV secolo, indica l'olio per stemperare l'azzurro (solo su tavola), il bianco di piombo e il verderame (anche su muro)³¹. Innovativo per certi versi è il *Liber diversarum arcium* di Montpellier, dove da una parte si trovano le stesse prescrizioni dei più antichi ricettari (preparazioni di vernici e mordenti, olio come legante per stesure di bianco, azzurro, cinabro e minio), dall'altra un'inedita descrizione delle diverse stesure del colore: per dipingere un fondo o un'immagine il colore deve essere applicato per mezzo di tre stesure, le prime due mani, anche di un colore diverso da quello desiderato, possono essere stemperate con chiara d'uovo, mentre l'ultima con olio, oppure tutte con olio tranne il caso in cui si debba profilare un'immagine sull'oro, per il quale è maggiormente consigliabile un'ultima stesura a uovo³².

Tutte le ricette fino ad ora citate trovano il loro effettivo riscontro in quanto rilevato da Eastlake in una serie di documenti d'archivio inglesi³³: le pitture murali eseguite ad olio di cui si è conservata una traccia documentaria risalgono ai secoli XIII e XIV, e sono la Camera del Re nel Palazzo di Westminster (conti degli anni 1274-1277) e la cattedrale di Ely (1325-1358); se l'uso che si faceva dell'olio nel primo caso non è esplicitamente precisato, nel secondo i documenti dicono chiaramente che l'olio doveva servire «*pro coloribus temperandis*». Un conto del 1352 relativo alla cappella di Santo Stefano parla esplicitamente di un «*olei pictorum*», olio del pittore. Due sono le fonti, secondo quanto trascritto da Eastlake, che descrivono l'uso dell'olio di noce tipico della pratica fiamminga di pittura su tavola, il *Manoscritto di Strasburgo* (XIV-XV sec.) e lo *Sloane 345* di Londra (seconda metà XV sec.)³⁴; insieme a questi va aggiunto un terzo testo, di area tedesca, degli inizi del XV secolo, il *Mittelrheinische Malerbuch*, che insieme sembrano delineare la grande importanza data in ambito nordico a questa tecnica, descrivendone varianti e libertà esecutive proprie di una larga e ormai matura sperimentazione pratica. Per la prima volta, ad esempio, tra le ricette di preparazione dell'olio per dipingere, l'essiccante primario, un preparato di piombo, è aggiunto all'olio in fase di cottura e non dopo³⁵.

Nel più famoso trattato italiano di tecnica artistica, il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, che raccoglie la tradizione trecentesca toscana, la pittura ad olio su muro è protagonista, con continui riferimenti alla tecnica dell'affresco,

³¹ Eastlake 1999, pp. 25-26, Mora, Philippot 1999, p. 139; unica trascrizione completa di questo ricettario è in Thompson 1926, pp. 280-307, 448-450.

³² Del Vescovo 2006, p. 46, con alcune ricette trascritte pp. 110-112; il *Liber diversarum arcium* integrale è in *Catalogue general des manuscrits* 1849, pp. 739-811.

³³ Eastlake 1999, pp. 50 e ss.

³⁴ Ivi, pp. 104-116, 225 e ss., 258 e ss. Per una trascrizione e traduzione inglese del *Manoscritto di Strasburgo* cfr. Borradaile 1966.

³⁵ Del Vescovo 2006, p. 52, in riferimento al *Malerbuch*.

nelle ricette XC-XCIV³⁶: per dipingere, l'olio di semi di lino è preparato per mezzo di cottura preventiva o una prolungata esposizione solare (senza alcuna aggiunta); la superficie muraria deve essere trattata con una uniforme stesura impermeabilizzante a base di colla e uovo; i pigmenti devono essere macinati con l'olio e con questi, oltre al muro, si può lavorare anche in ferro, tavola e pietra. Nel *Trattato Bolognese* (XV secolo) l'olio è invece citato soprattutto per la preparazione delle vernici, per miscele di colore, per mordenti – usi tradizionali – ma anche, in emulsione con albume d'uovo, per un rosa su pergamena (ricetta 201), o in una prima forma di distillazione d'essenze (ricetta 238), pratica che, secondo la testimonianza vasariana, sarà invenzione di Leonardo, che a sua volta, nei suoi scritti tecnici, consiglia in pittura proprio l'olio di noce³⁷.

Infine, è significativo ricordare che l'olio di noce è citato espressamente anche nei pagamenti della Corte Sabauda per l'operato del pittore friburghese Jean Bapteur, nel 1435, verosimilmente quale mordente per dorature, al prezzo di 3 grossi d'argento a boccale, quando allo stesso prezzo, nel 1414, il pittore di corte Gregorio Bono acquista una libbra di olio di semi di lino per la decorazione dell'altare delle reliquie a Hautecombe. Al confronto, il prezzo dell'olio di noce acquistato per Giorgio degli Agli, circa 9 grossi al rubbo, è di molto inferiore, considerato che in una spezieria pinerolese del 1398 due rubbi e mezzo di olio d'oliva, ad esempio, costavano 3 lire e 15 soldi³⁸.

4. *Tecnica*

Le approfondite campagne analitiche effettuate in anni recenti confermano i risultati dell'imponente ricerca archivistica di Eastlake in merito all'uso dell'olio nella pittura murale tra XII e XIV secolo, non solo nel Regno Unito, ma anche per il resto del Nord Europa. Per fare solo alcuni esempi, l'olio di semi di lino risulta utilizzato come legante per pigmenti specifici, con l'oltremare nella cappella di S. Gabriel nella Cattedrale di Winchester (1130), con verdigris nell'Ospedale Eastbridge di Canterbury (1220), con la biacca nel manto del Cristo e come base bianca a preparazione della doratura a Idensen (Germania, 1130), nelle scene con la *Vita di S. Maurille* nella cattedrale di Angers (1270-1280), per le velature di colore rosso, per il verderame e come strato superficiale di blu, o come mordente per le dorature, nella cappella del Santo Sepolcro sempre nella Cattedrale di Winchester (1175)³⁹. Si può aggiungere un esempio

³⁶ Cennini 2003, pp. 129-132.

³⁷ Per il *Segreti dei colori* cfr. Guerrini, Ricci 1969; sull'uso dell'olio di noce in Leonardo cfr. Leonardo da Vinci 2002, pp. 288-291.

³⁸ Gabrieli 2012, pp. 7-43 e Gabrieli 2013, pp. 7-53.

³⁹ Uno schema riassuntivo dei risultati delle indagini scientifiche condotte su pitture murali Inglesi e del Nord Europa che evidenzia l'uso dell'olio è in Howard 2003, pp. 271-273; per

analizzato recentemente, le pitture murali con il *Cristo in maestà fra santi* della cappella delle Reliquie della Cattedrale di Norwich (1300c.), caratterizzate da un'esecuzione a olio di lino, con pigmenti preziosi tipici della pittura su tavola quali cinabro, lacca di garanza, azzurrite, verdigris e biacca, in una tecnica del tutto simile a quella dell'ancona di Thornham Parva (1335c.)⁴⁰.

È noto come l'olio sia stato usato da Giotto per le lumeggiature in biacca e come mordente per le dorature a foglia nelle pitture della cappella degli Scrovegni e verosimilmente anche nella cappella Peruzzi, condotta totalmente a secco⁴¹. Se da una parte dunque la voce giottesca, attraverso l'area lombarda, richiama i maestri toscani che lavorano all'Abbazia di Chiaravalle, Stefano in testa, dall'altra l'unico vero confronto con la tecnica presumibilmente adottata da Degli Agli è il Maestro Oltremontano di Assisi⁴²: sull'intonaco il pittore stende uno strato impermeabilizzante di colla animale, su cui dipinge con pigmenti minerali con miscele diverse, colla e uovo per l'azzurrite, olio e uovo per i rossi (cinabro e minio) e biacca a olio (alteratasi in biossido di piombo, di colore bruno)⁴³. Alla decorazione del transetto superiore di Assisi dovette guardare maestro Jacobo, che nel 1314 dipingeva per Amedeo V di Savoia la cappella del castello di Chillon, di chiara impronta italianeggiante e il cui stato di conservazione rivela largo impiego di biacca (alteratasi)⁴⁴. Amedeo V aveva probabilmente portato con sé Giorgio da Firenze in occasione del suo viaggio in Italia centrale al seguito dell'imperatore Arrigo VII avvenuto nel 1310, e sono forse collaboratori di Degli Agli i pittori Giovanni e Guidoto Forneris che il conte chiama nel 1316 a decorare aule, logge e cappella del castello di Gentilly nei pressi di Parigi⁴⁵.

Purtroppo, allo stato attuale delle conoscenze e delle ricerche analitiche e scientifiche sulle tecniche e sui materiali delle pitture murali del Trecento in Piemonte, non si ha alcun esplicito caso di pittura a olio su muro. I materiali descritti dai documenti per Giorgio da Firenze, per Marineto Sellerio prima e

altre sostanze organiche in pittura murale, un breve sunto delle più recenti analisi è in Casadio, Giangualano, Piqué 2004, pp. 63-80.

⁴⁰ Sauerberg, Howard, Tavares Da Silva 2003, pp. 189-200: la superficie muraria presenta un sottile scialbo di calce, su cui è stata eseguita un'imprimatura di biacca, carbonato di calcio a olio; i pigmenti sono stati stesi per mezzo di velature trasparenti, temperati con olio di semi di lino, ricercando effetti di gradazioni tonali tra luci e ombre.

⁴¹ Per i leganti nella pittura di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova cfr. Bottiroli, Gallone, Masala 2005, pp. 83-106; sulla cappella Peruzzi, si veda il più recente Monciatti, Frosinini 2011, pp. 215-220.

⁴² Per la tecnica dei pittori che decorano il tiburio di Chiaravalle cfr. Frezzato 2010, pp. 290-298; per un *excursus* sulle tecniche di pittura murale in Lombardia con confronti in area piemontese nel Quattrocento cfr. Gabrieli 2011, pp. 29-45.

⁴³ Santa Maria, Santopadre 2001, pp. 37-42, Bottiroli, Gallone, Masala 2007, pp. 203-208.

⁴⁴ Vistose alterazioni di biacca sono anche nella decorazione della *Maison-forte des Loives* a Roybon (Isère), opera di un maestro franco-meridionale databile tra il 1343 ed il 1349; cfr. Castronovo 2002b, pp. 120-125.

⁴⁵ Castronovo 2002b, pp. 114-115, 132, note 51-53; Castronovo 2006, pp. 120-121.

per la decorazione della loggia e del porticato di Pinerolo, tra il 1324 ed il 1326, rimangono l'unica testimonianza di questa pratica in tempi così precoci: non è del resto possibile ipotizzare se si trattasse di un'invenzione locale o se fosse in qualche modo derivata da maestranze straniere, come può far pensare l'origine toscana di Degli Agli.

Sul fronte dello stile, s'è visto che la presenza del pittore toscano in Piemonte è evocata quale tramite di quella cultura assiate-avignonevole ereditata nelle opere del Maestro di San Domenico a Torino e in quello di Montiglio, mentre modelli prettamente giotteschi si devono a contatti con la vicina Lombardia, come ad esempio il *Noli me tangere* del Palazzo Pubblico di Novara⁴⁶. Dal punto di vista della tecnica, le pitture murali di San Domenico a Torino (1340-1350) e quelle della cappella dei Rivalba a Vezzolano (del Maestro di Montiglio, nel 1354), si caratterizzano per giornate modulate nelle dimensioni e nella successione, una pittura a "buon fresco", ma con finiture di colore a secco, anche a corpo, sia a tempera che a calce, velature di lacca rossa, decorazioni a lamina con rilievi e punzonature (fig. 1)⁴⁷. Diversamente, proprio nel chiostro di Vezzolano, si può esemplificare quanto fossero varieguate le possibilità tecniche in pittura murale, già a partire dalla seconda metà del XIII secolo⁴⁸. La cappella della terza campata (1250-1260) è dipinta su uno scialbo di calce, il disegno soggiacente è in ocra rossa, mentre le campiture di base sono differenziate: in ocra gialla per gli incarnati, grigio per il cielo e bianco per i panneggi. Le stesure di colore sono a secco, usando azzurrite per i cieli, ocre e terre per le tonalità brune, gialle e rosse, mentre gli incarnati sono in biacca (alteratasi) e ocra rossa. Non vi sono né linee incise, né decori a lamina o rilievi (fig. 2)⁴⁹. La decorazione della quinta cappella (1290) è condotta per mezzo di una pittura a calce su scialbo (fig. 3, con aureole rilevate in malta), come da tradizione nordica, mentre la *Madonna in trono col Bambino fra angeli turibolanti* della prima campata (1300-1310), che si deve ad un anonimo pittore francese, è totalmente a buon fresco, dipinta in tre giornate, con ridotti interventi a secco e a calce molto diluita; vi sono inoltre incisioni dirette e rilievi in calce e sabbia per le aureole (fig. 4)⁵⁰. Al pari delle tre tendenze stilistiche del Trecento in Piemonte – francese, lombarda e

⁴⁶ Romano 1986a, pp. 18-19, Ragusa 1997, pp. 41-54, e Saroni 1997, pp. 156-159; sul giottismo novarese cfr. Galli Michero 1997, pp. 267-305, e sul *Noli me tangere* Travi 2008, pp. 144-145. Sugli influssi avignonesi del Maestro di Montiglio cfr. Novelli 2013, pp. 295-319.

⁴⁷ Per la tecnica delle pitture murali della cappella dei Magi in San Domenico a Torino cfr. Nicola Pisano, Nicola 1986, pp. 21-34, per quella della cappella dei Rivalba a Vezzolano, Rava 2003b, pp. 38-41. Meritano di essere citate anche le pitture murali della cappella di Mondovì Carassone (1330-1340), eseguite a "mezzo fresco" e decorate con una profusione di punzonature, che hanno permesso di ricondurre allo stesso maestro la decorazione del presbiterio di San Francesco a Cortemilia: cfr. Quasimodo, Semenzato 1997, pp. 110-111, nota 57, Perugini 1994.

⁴⁸ Ragusa 2003, pp. 11-12.

⁴⁹ Gallone 2003, p. 26 e Rava 2003c, pp. 42-45.

⁵⁰ Rava 2003a, p. 48, e Rava 2003d, pp. 36-37; sulla pittura su scialbo cfr. Gheroldi 2001, pp. 299-360.

arcaizzante-assisiolate – sembra corrispondere una trina tradizione tecnica, tra pittura a buon fresco, su scialbo e sperimentazioni a tempera, ma mancano purtroppo mirate analisi atte ad indagare la presenza e la natura dei leganti usati in pittura murale, tanto per gli strati più profondi quanto per le finiture a secco più superficiali⁵¹. La *Crocifissione* di Cherasco (1350-1360), ad esempio, dalle ombreggiature così ricercate e dall'inedita decorazione delle aureole, eco di un mondo "mediterraneo" tra Avignone, Siena e Napoli, meriterebbe, in sede di un prossimo necessario restauro, un'approfondita analisi dei materiali originali (fig. 5)⁵².

Riassumendo, è al momento difficile sostenere le diverse opzioni, se, da una parte, le novità tecniche di Degli Agli furono un reale fallimento, come sostenne Eastlake, ripreso anche da Mora e Philippot e più recentemente da Bensi, e se, dall'altra, potrebbe invece aver influito in qualche misura nelle modalità esecutive dei pittori oltremontani a lui contemporanei⁵³. Un progetto di lavoro in questa direzione può essere rintracciare e seguire il lavoro della bottega o le eventuali tangenze con l'attività decorativa murale di Giorgio, del suo *entourages* e dei suoi collaboratori o allievi, a partire proprio da Jean de Grandson. Allievo e collaboratore di Degli Agli, Jean è documentato tra il 1342 ed il 1343 quale autore delle pitture murali nella *Camera Domini* del Castello di Chillon (fig. 6), un'opera la cui tecnica è pressoché identica a quella di una coeva tavola dipinta. Si tratta di una decorazione molto rovinata e danneggiata, scoperta nel XIX secolo sotto un intonaco con un decoro floreale del 1586; nella parte inferiore sopravvive un velario decorato con le insegne dei Savoia, del Genovese e del Monferrato, mentre in quella superiore animali veri e fantastici si stagliano su un prato verde con alberi sotto un cielo azzurro costellato di gigli⁵⁴. Analizzata nel corso del restauro del 1981, la pittura è costituita da tre o quattro strati sovrapposti. L'intonaco bianco ha una leggera colorazione gialla per la presenza di ocra ed è composto da calce carbonatata e gesso; su questo strato si è riscontrata la presenza di una velatura di rosso d'uovo, come uno strato impermeabilizzante a preparazione del supporto murario; in tutti i campioni a questo punto si trova uno strato bianco composto da biacca su cui infine si sono stese, in uno o massimo due applicazioni, i pigmenti a uovo⁵⁵. A conferma di un uso della tecnica a tempera ad uovo per queste pitture murali, è la scelta dei pigmenti, cinabro, minio e terre rosse, biacca, ocra gialla, azzurrite

⁵¹ Un significativo esempio, tardo-trecentesco, di compenetrazione di queste modalità esecutive, è la decorazione della Parrocchiale di Viatosto; cfr. Nicola 1998, pp. 73-80.

⁵² Quasimodo, Semenzato 1997, pp. 110-116.

⁵³ Eastlake 1999, pp. 46, Mora, Philippot 1999, p. 144 e Bensi 1990, p. 79.

⁵⁴ Castelnovo, Hermanès 1997, pp. 533-534; Castronovo 2002a, p. 227.

⁵⁵ Furlan, Pancella 1982, pp. 25-30. L'uso della biacca come preparazione del supporto murario per la pittura a tempera è stato frequentemente analizzato in pitture murali inglesi dalla Howard, fin dagli affreschi della Cappella di san Gabriele nella Cattedrale di Canterbury, databili al 1130; cfr. Howard 2003, pp. 178-179.

e nero vegetale, dei quali molti incompatibili con la calce nella tecnica ad affresco⁵⁶.

Non può essere un caso che maestro e allievo lavorino entrambi a tempera su muro, il primo a olio di noce, il secondo a uovo, seguendo quella che era una prassi “da cavalletto” ma già divulgata secondo la trattatistica; questa semmai è una prima prova della diffusione di una prospettiva tecnica atta alla modulazione della superficie muraria con effetti tipici dei dipinti su tavola. In questo caso, l’antica e periferica Savoia del Trecento si conferma quale luogo di “scarto” tanto stilistico quanto tecnico, dove gli artisti stranieri, esuli dal “centro”, possono trovare ampie possibilità di sperimentazione⁵⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Baudi di Vesme A. (1982), *Schede Vesme. L’arte in Piemonte*, vol. IV, Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.
- Bensi P. (1990), *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall’Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali, Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze: Centro Di, pp. 73-102.
- Bensi P. (2010), *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere*, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze: Nardini Editore, pp. 63-66.
- Borradaile V. e R. (1966), *The Strasburg Manuscript*, München: Callway.
- Bottiroli G., Gallone A., Masala B. (2005), *Analisi miscrospettrofluorimetrica di leganti organici*, in *Giotto nella cappella Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell’Istituto Centrale per il Restauro*, a cura di G. Basile, «Bollettino d’arte», volume speciale, pp. 83-106.
- Bottiroli G., Gallone A., Masala B. (2007), *Analisi di campioni di colore prelevati dai dipinti murali del “Maestro Oltremontano”*, in *Restauri in San Francesco ad Assisi. Il cantiere dell’utopia. Studi, ricerche e interventi sui dipinti murali e sulle vetrate*, a cura di G. Basile, Perugia: Quattroemme, pp. 203-208.

⁵⁶ Un elenco dei pigmenti adatti all’affresco è in Mora, Philippot 1999, p. 80: si tratta di bianco di calce, ocre e terre, malachite, terra verde, oltremare, nero d’avorio, d’osso e carbone, mentre sono da evitare il bianco di piombo, che annerisce, il minio, il massicot, l’azzurrite, il verde rame e il cinabro.

⁵⁷ Sul concetto di “scarto” nella dialettica tra arte di Centro e di Periferia cfr. Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 322-325.

- Caffaro A., a cura di (2000), *Le varie arti: manuale di tecnica artistica medievale/ Teofilo Monaco*, Salerno: Palladio.
- Caffaro A. (2003), *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli: Liguori.
- Casadio F., Giangualano I., Piqué F. (2004), *Organic materials in wall paintings: the historical and analytical literature*, «Reviews in Conservation», 5, pp. 63-80.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E., Hermanès T.A. (1997), *La peinture*, in *Les pays romands au Moyen Age*, a cura di A. Paravicini Bagliani, J.-P. Febler, J.-P. Morerod, V. Pasche, Losanna: Payot, pp. 517-554.
- Castronovo S. (2002a), *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-occidentale*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 20 luglio – 20 ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, Trento: Provincia Autonoma di Trento, pp. 225-238.
- Castronovo S. (2002b), *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1343)*, Torino: Allemandi.
- Castronovo S. (2006), *Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII*, in *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, a cura di P. Bianchi, L.C. Gentile, Torino: Silvio Zamorani editore, pp. 115-143.
- Catalogue général des manuscrits des bibliothèques* (1849), tome I^e, Paris: Imprimerie nationale.
- Cennini C. (2003), *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza: Neri Pozza.
- Cognasso F. (1977), *Per l'identificazione del pittore fiorentino di Amedeo V di Savoia*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», tomo II, vol. 111, pp. 319-322.
- Del Vescovo P. (2006), *Il Trattato di Teofilo e il problema dell'origine della pittura ad olio*, Ferrara: Liberty House.
- Della Valle G. (1793), *Prefazione*, in Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da m. Giorgio Vasari, in questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami di giunte e di correzioni per opera del p.m. Guglielmo Della Valle*, Tomo X, Siena: A spese de' Pazzi, Carli & co., pp. 5-17.
- Eastlake C.L. (1999), *Materials for a History of Oil Painting*, London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847; trad. it. *Pittura a olio*, Vicenza: Neri Pozza.
- Frezzato F. (2010), *Chiaravalle. La materia pittorica e le tecniche esecutive*, in *Un poema cistercense: affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano: Electa, pp. 290-298.

- Furlan V., Pancella R. (1982), *Chateau de Chillon. Camera Domini: étude des peintures murales du quatorzième siècle*, «Studies in Conservation», vol. 27, n. 1, pp. 25-30.
- Gabotto F. (1903), *La pittura a olio in Piemonte nella prima metà del sec. XIV*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», IV, pp. 183-185.
- Gabrieli B.O. (2011), *Tecniche di pittura murale a confronto. La cultura materiale di Dux Aymo tra Lombardia e Piemonte*, «Arte Lombarda», 163, pp. 29-45.
- Gabrieli B.O. (2012), *L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453). Parte prima*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XXIX, pp. 7-43.
- Gabrieli B.O. (2013), *L'inventario della spezieria di Pietro Fasolis e il commercio dei materiali per la pittura nei documenti piemontesi (1332-1453). Parte seconda*, «Bollettino della Società Storica Pinerolese», XXX, pp. 7-53.
- Galli Michero L.M. (1997), *La pittura del Trecento a Novara e nel suo territorio*, in Romano 1997, pp. 247-318.
- Gallone A. (2003), *Analisi dei pigmenti. Le alterazioni della biacca*, in Ragusa, Salerno 2003, p. 26.
- Garzya Romano C. (1996), *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eraciana*, Bologna: Società Editrice il Mulino.
- Gheroldi V. (2001), *Culture tecniche*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano. Atlante*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, V. Gheroldi, Bolzano: Temi Editrice, pp. 299-360.
- «Giornale de' letterati» (1794), XCIV, Pisa.
- Grandieri M., a cura di (2005), *Teofilo. Sulle diverse arti*, Bari: Edizioni B.A. Graphis.
- Guerrini O., Ricci C. (1969), *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*, Bologna: Romagnoli Dell'Acqua, 1887; edizione anastatica consultata, Bologna: Commissione per i testi di lingua.
- Howard H. (2003), *Pigments of English Medieval Wall Painting*, London: Archetype.
- Leonardo da Vinci (2002), *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano: RCS Libri.
- Levi Momigliano L. (2004), *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Alba: Fondazione Ferrero.
- Levi Momigliano L. (2007), *Giuseppe Vernazza: alcune osservazioni sui percorsi di ricerca verso la scoperta dei primitivi*, in *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, Atti del convegno (Alba, Fondazione Ferrero, 11-12 novembre 2004), a cura di G. Romano, Alba: Fondazione Ferrero, pp. 91-109.
- Martini A. (1883), *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino: Loescher.
- Merrifield M.P. (1999), *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, London: Murray, 1869; edizione anastatica consultata, New York: Dover.

- Monciatti A., Frosinini C. (2011), *Il progetto di studio della tecnica e dello stato di conservazione delle pitture murali di Giotto nella Basilica di Santa Croce, finanziato dalla Getty Foundation*, «OPD», 23, pp. 215-220.
- Mora P. e L., Philippot P. (1999), *La conservation des peintures murales*, Bologna: Compositori, 1977; trad. it. *La Conservazione delle pitture murali*, Bologna: Compositori.
- Nicola Pisano A.R., Nicola G.L. (1986), *Relazione di restauro*, in Romano 1986, pp. 21-34.
- Nicola A.R. (1998), *Relazione di restauro degli affreschi*, in *La Parrocchiale di Viatosto. Ricerche e restauri, 1994-1997*, a cura di E. Ragusa, Torino: Allemandi, pp. 73-80.
- Novelli S. (2013), *Il Maestro di Montiglio dal Monferrato a Quart*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca)*, Atti del convegno (Lausanne 2011), a cura di S. Romano, D. Zaru, Roma: Viella, pp. 295-319.
- Passoni R. (1986), *Dell'Aquila Giorgio*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, tomo II, Milano: Electa, p. 568.
- Perugini A. (1994), *Il restauro dei dipinti in S. Maria delle Vigne a Carassone*, «Porti di Magnin», settembre.
- Promis C. (1871), *Gl'ingegneri militari in Piemonte*, «Miscellanea di storia italiana», XII, p. 421.
- Quasimodo F., Semenzato A. (1997), *Nuovi orientamenti per la pittura del Trecento nel Cuneese*, in Romano 1997, pp. 97-140.
- Ragusa E. (1997), *Dagli Angiò ai Visconti e agli Orléans: pittura del Trecento ad Asti*, in Romano 1997, pp. 37-96.
- Ragusa E. (2003), *Gli affreschi*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 11-12.
- Ragusa E., Salerno P., a cura di (2003), *Santa Maria di Vezzolano. Gli affreschi del chiostro, il restauro*, Torino: Allemandi.
- Rava A. (2003a), *La cappella dei Radicati*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 48-51.
- Rava A. (2003b), *La cappella dei Rivalba*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 38-41.
- Rava A. (2003c), *La cappella di Pietro Radicati*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 42-45.
- Rava A. (2003d), *L'ingresso del chiostro*, in Ragusa, Salerno 2003, pp. 36-37.
- Romano G. (1979), scheda 47, *Orafo aostano, 1359*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino 1979), a cura di E. Castelnuovo, G. Romano, Torino: Stamperia Artistica Nazionale, p. 268.
- Romano G. (1986a), *Per la cappella delle Grazie in San Domenico*, in Romano 1986, pp. 5-19.
- Romano G., a cura di (1986b), *Gli affreschi del '300 in San Domenico. Storia di un restauro*, Torino: RIV-SKF.
- Romano G. (1994), *Tra la Francia e l'Italia: note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano/Paris: Electa, pp. 173-188.

- Romano G., a cura di (1997), *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino: Fondazione CRT.
- Rossetti Brezzi E. (1989), *Dell'Aquila Giorgio*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 37, Roma: Treccani, pp. 216-217.
- Santa Maria U., Santopadre P. (2001), *Il Maestro Oltremontano: studio della tecnica pittorica mediante indagini chimiche*, in *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P. Magro, Assisi: Casa ed. Francescana, pp. 37-42.
- Saroni G. (1997), *Tra la Lombardia e la Francia: pittori e committenti del Trecento in area torinese*, in Romano 1997, pp. 141-172.
- Sauerberg M.L., Howard H., Tavares Da Silva A. (2003), *The wall paintings of c.1300 in the Ante-Reliquary Chapel, Norwich Cathedral and the Thornham Parva Retable: a technical comparison*, in *Painting and practice. The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of an English medieval painting*, edited by A. Massing, London: Archetype, pp. 189-200.
- Silvestre H. (1954), *Le MS Bruxellensis 10147-58 (s. XII-XIII) et son "Compendium artis picturae"*, «Bulletin de la Comission Royal d'Histoire», CXIX, pp. 9-140.
- Thompson D. V. (1926), *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum from Sloane Ms. N 1754*, «Speculum», I, pp. 280-307, 448-450.
- Travi C. (2008), scheda 2, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 10 giugno – 2 novembre 2008), a cura di D. Parenti, Firenze: Giunti, pp. 144-145.
- Van Acker L., a cura di (1972), *Petri Pictoris carmina. Nec non Petri de Sancto Audemaro Librus de coloribus faciendis*, Turnholt: Brepols.
- Vernazza G. (1792), *Notizie patrie spettanti alle arti del disegno*, in «Biblioteca oltremontana e piemontese», II, pp. 279-282.
- Villela-Petit I. (2006), *Copies, reworkings and renewals in Late Medieval recipe books*, in *Medieval Painting in Northern Europe. Techniques, analysis, art history*, edited by J. Nadolny, London: Archetype, pp. 167-181.

Appendice



Fig. 1. Maestro di Montiglio, *Santa Caterina*, Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, cappella dei Rivalba, sott'arco tra prima e seconda campata.



Fig. 2. Maestro piemontese, *Madonna in trono e un angelo tra Pietro Radicati e sant'Agostino*, Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, cappella della terza campata.



Fig. 3. Maestro dei Radicati, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti* (particolare), Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, cappella dei Radicati, quinta campata.



Fig. 4. Maestro francese, *Madonna col Bambino* (particolare), Albugnano (AT), Santa Maria di Vezzolano, chiostro, prima campata.



Fig. 5. Maestro di Cherasco, *Crocifissione* (particolare), Cherasco (CN), San Pietro, torre campanaria.



Fig. 6. Jean de Grandson, *Figure di animali*, Chillon (Lausanne), castello, *Camera Domini*.

Tota depicta picturis grecis. The style and iconography of religious painting in medieval Kotor (Montenegro)

Valentina Živković*

Abstract

The aim of the paper is to render a basic review of the circumstances of the setting up, recognition, duration and dissolving of religious painting in late medieval Kotor, which is in various sources and studies called *pictura graeca*. This involves a specific method which can be seen correspondingly in the style as well as the iconography, and thus it is necessary to perceive and analyse this occurrence as a well-rounded and complex phenomenon with a historical, social, economic, religious and cultural context. Thus the emergence and duration of Kotor's *pictura graeca* can be examined in regards to the public for which it had been founded, that is, as an expression of the preference of the milieu and the patrons, formed in a certain historical context. The special character of the form and contents represents a basic trait of Kotor's religious painting corroborated by the preserved fragments of the wall

* Valentina Živković, senior researcher, Institute for Balkan Studies, Serbian Academy of Sciences and Arts, Knez Mihailova, 35/IV, 11000 Belgrade, Serbia, e-mail: Valentina.Zivkovic@bi.sanu.ac.rs.

paintings which emerged in the period from the beginning of the 13th to the end of the 15th century. The studying of Kotor's *pictura graeca* in a historical context in which it emerged and endured inspires the contemplating of the course which Kotor took, from a distinctive cultural and diplomatic centre within the framework of the Serbian medieval state to a border town at the edge of the Venetian Republic.

Lo scopo di questo saggio è quello di fornire una revisione generale delle circostanze della costituzione, del riconoscimento, della durata e della dissoluzione della pittura religiosa nella Cattaro tardo medievale, che in varie fonti e studi è chiamata *pictura graeca*. Questo comporta uno specifico metodo che può essere messo alla prova corrispondentemente nello stile così come nell'iconografia, consistente nel considerare e analizzare tale evento come un fenomeno complesso all'interno del contesto storico, sociale, economico, religioso e culturale. Così la nascita e la durata della *pictura graeca* di Cattaro possono essere esaminate dal punto di vista del pubblico, per il quale tale pittura è stata realizzata, cioè come espressione del gusto del *milieu* e dei committenti, costituitosi in un determinato contesto storico. Il carattere speciale della forma e del contenuto rappresenta un tratto fondamentale della pittura religiosa di Cattaro, corroborata da frammenti superstiti di dipinti murali realizzati nel periodo che va dall'inizio del XIII alla fine del XV secolo. Lo studio della *pictura graeca* di Cattaro, nel contesto storico in cui è emersa e perdurata, invita a considerare il ruolo che la stessa città di Cattaro ha avuto, da caratteristico centro culturale e diplomatico nel quadro dello stato medievale serbo a città di confine alla periferia della Repubblica di Venezia.

1. Introduction

Similar by definition to the term *maniera graeca*¹, albeit not so much in the form of expression, *pictura graeca* has become a term which is used to define the style of Kotor fresco-painting of the late Middle Ages. Though a number of samples of panel paintings have been preserved, as well as fresco paintings in the churches within the vicinity of Kotor which can also be included in the term *pictura graeca*, there was on this occasion an emphasis placed on fresco painting which emerged in city churches within the heart of old medieval Kotor: in the churches of St Lucas, St Paul, St Mary Collegiate, St Tryphon, St Michael and St Anne. The painted decorations in Kotor's churches depicts the emerging, duration, as well as the dying off of a specific artistic taste which can be defined in relation to the religious needs and demands of an urban environment – a small medieval city commune on the east Adriatic coast which was simultaneously impenetrable but also unrestricted for influences which came from diverse sides.

¹ On *maniera graeca*, which was especially developed in southern Italy, see Lasareff 1965, pp. 17-31; Lasareff 1966, pp. 43-61; Kitzinger 1966, pp. 25-47; Demus 1970, pp. 205-240; Pace 1980; Falla Castelfranchi 1991; Jurkowlaniec 2009, pp. 71-92.

A particularly interesting issue which this topic deals with is the possibility that the continuity of the *pictura graeca* can be viewed within the framework of an economic, political, social and spiritual context. Namely, the transformations which *pictura graeca* underwent in style and iconography during its lasting had in principle followed the changes which the city (institutions, society, and culture) went through in changing its suzerainty. This kind of research also involves reflecting upon the phenomenon of the periphery and opens the possibility of viewing the development of painting through the polarity of the terms centre and periphery. Namely, the shift between two reigns in Kotor brought important changes on an economic, social and cultural level. In the late medieval and early modern periods, two suzerain powers, Serbia and Venice, ruled the longest and left the strongest marks on the town and its surroundings. Serbian rule lasted from 1185 until 1371, and Venetian from 1420 until 1797. In short, Kotor experienced a transformation from a distinctive cultural, diplomatic and trade centre in the framework of the medieval Nemanjić state to a border town on the periphery of the Venetian Republic². The declining and finally termination of the local painting production was a process which had its own specific development. The point in time when Kotor entered the Venetian Republic was also initiated by importing of Venetian High Renaissance and Mannerist works, which would culminate with the start of a more decisive application of the decisions of the Council of Trent. The commune's submission to Venetian suzerainty put an end to its role as a trade intermediary on which its prosperity depended, reducing it to a port which served the economic interests of the Venetian Republic. Venice saw Kotor as the *antemurale* of Dalmatia, and the entire Adriatic Sea as the *Golfo di Venezia*. The mode of visual representation of the prevailing religious themes changed with the changing cultural and artistic influences, which were closely dependent on the political situation in the period under study.

Researchers which investigated medieval Kotor fresco painting during the sixth, seventh, and eighth decades of the 20th century, noted the link between the development of Kotor's church painting with the political and economic circumstances of the time³. However, at that time the basic issues which art historians attempted to resolve were attribution and scene identification, while the analysis of the phenomenon of painting in the context of history was left on the side. The results and presumptions were later on used in order to strengthen the idea of the existence of certain types and schools. This kind of method, at least involving the fragmentarily preserved medieval Kotor painting, in the first place reflects the personal desire of the researchers for clearly defined schools of painting and methods. However, the preserved written and art

² Dabinović 1934; *Istorija Crne Gore* 2/1; 2/2, 1970.

³ Radojčić 1953, pp. 59-66; *Istorija Crne Gore* 2/1, 1970, p. 270; Đurić 1974, p. 58; 1980, pp. 225-240.

sources could not (nor can they today) adequately sustain the existence of such an assumption. On the other hand, such an approach brought with it a more serious consequence – the unfeasibility of an ample understanding of a very personal part of church art, considering that the needs of the Catholic Church services were conveyed with a semantic characteristic for Byzantine wall painting. The inequitable tendency of style analysis within the framework of Byzantine painting, along with a disregard for a social, economic, religious and cultural context within which the works occurred, failed to shed a light on the basic issue – the reasons of the emergence of Kotor's *pictura graeca*. Thus, there is a need for the style and iconography of Kotor's fresco painting to be viewed in a clear historical context, as well as specifically emphasizing the relationship between fresco painting and the taste and sensitivity of the public (the Kotor diocese believers), which was formed within certain social, cultural, economic and political conditions.

2. *The historical context*

The emergence of Greek painters and the development of a personal art form occurred at a time when Kotor was a coastal trade and diplomatic centre within the Serbian state under the Nemanjić dynasty. What made its unhindered growth possible was the fact that the Serbian sovereign recognized its municipal institutions and business mores. Thus Kotor was not only allowed to retain its commercial traditions but even entered, in the early 13th century, into a thriving stage of rapid growth. Its privileged position in the medieval Serbian state meant that, besides Dubrovnik (Ragusa), it was the most important trade intermediary between Italy, the eastern Adriatic coast and the interior of Serbia. The economic surge of Serbia, largely resulting from the opening of rich silver mines, led to the flourishing of Kotor's urban life⁴. In regards to the local government, during the time of the Nemanjić dynasty, Kotor retained a significant autonomy within its own legal and court system, city government, administration and communal organization, preserving the basic postulates of the municipal tradition which the city had developed in the earlier centuries. The tendency of Kotor to preserve its own autonomy can be seen best in the statutory provisions which served to defend the city's independence. From such an idea arose the provisions on the primacy of acknowledging the traditions and laws of the city, which even extended to the charters issued by the King⁵.

⁴ The history of Kotor within the Nemanjić state is given in the following: *Istoriija Crne Gore* 2/1 1970, pp. 28-45.

⁵ Cap. CCCXLIX (*De cartis, & ponellis adductis à Dominatione contra consuetudinem Ciuitatis*), see *Statvta Civitatis Cathari* 2009, pp.189-190.

By entering the Venetian Republic, Kotor experienced several significant changes. Symbolically speaking, the first law which was brought after the accepting of Venetian rule announced a series of regulations which would follow and which significantly repressed the town's autonomy. Namely, with the beginning of the mandate of the first Venetian governor in Kotor, Antonio dalle Boccole, a decree was brought that every year Saint Marco would be celebrated in the same way as the town's patron, Saint Tryphon. What is especially relevant and which reflects more than the decree itself was the fact that it was enacted on February 2, 1421, a day before the beginning of the greatest holiday in Kotor, the celebration of Saint Tryphon Day⁶.

Very soon after the entry of Kotor into the *La Serenissima*, numerous changes occurred which deeply penetrated into the very tissue of Kotor's civic identity. Though the Venetians acknowledged the 1420 Statute regarding the town takeover, the reality of the situation was entirely different – *La Serenissima* demanded the including of changes and amendments of Kotor's town laws, in order for such a changed text to be accepted in 1446. The town governor of Kotor was the Doge's envoy with the full title of *Magnificus et Generosus vir de mandato Illustrissimi Ducalis Domini Venetiarum honorabilis Comes et Capitaneus Cathari*. The altered political circumstances in the town itself, but also the Turkish conquests of the countries surrounding Kotor, had an impact on the economic circumstances. From the perspective of Kotor, this represented a final weakening of the role of trade with the hinterland, which had been the foundation of the town's prosperity, and turned Kotor into a port for the commercial needs of the Venetian Republic⁷.

The considerable political changes which Kotor went through during the Middle Ages reflected primarily on the dynamics of construction and the emergence of the town's fortification system (fig. 1). During the lasting of the Serbian rule over Kotor, the town walls were not defined in the present day structure. Considering this was a relatively peaceful period in which the town experienced economic prosperity, the determining of the town nucleus was carried out predominantly according to the needs which were determined by the land and sea trade. The building of strong walls reinforced with bastions began only after the Venetian took over of the city⁸. Venetian rule over Kotor had a primarily military character, and thus the security of the town and building of

⁶ Farlati 1800, p. 458. The translation of the decision on the celebrating of the Saint Mark's holiday in: *Monumenta Montenegrina* 2001, pp. 244-245. The following wrote about the decision: Dabinović 1934, p. 109; Marinović 1957, pp. 91-93; Butorac 1963, p. 95.

⁷ On the economic and political weakening of Kotor, see Dabinović 1934, pp. 11-31; *Istorija Crne Gore* 2/2 1970, pp. 124-133. On the measures which Venice undertook in order to stabilize the economic crisis which was also manifested in the ecclesiastical economy in the Kotor diocese, see Blehova Čelebić 2005, pp. 1-14.

⁸ On the walls of Kotor, see the following authors: Fisković 1953, pp. 71-73; Đurović 1956, pp. 119-145; Milošević 2003, pp. 204-228.

forts were of a primary relevance for the defence of Venetian interests before the mounting Turkish attempts to conquer the coast. A metaphor used in a decision of the Venetian Senate from 1517 portrays how Venice experienced the strategic position of the town: Kotor is in the lion's mouth (*in faucibus leonum*)⁹.

3. *The Bishopric of Kotor*

Kotor was a Catholic bishopric under the jurisdiction of the Bari archbishop. The first news regarding this date was from the 11th century, from the time when the town was still under Byzantine rule¹⁰. There were exclusively Catholic churches in the very hub of Kotor during the Middle Ages and the beginning of the new century – the Orthodox got their first temple within the city as late as at the end of the 17th century. The existing of entirely Catholic temples within the city walls themselves enabled the directing of a unique church policy (concerning only the town centre). Due to the fact that the Orthodox Christian population mostly lived in the villages nearby the town of Kotor, it can be said that there was a bi-confessional population in the Kotor district. Based on the available written historical sources, there is the impression that the relations between the two churches depended primarily on the economic prosperity of the city. On the other hand, certain decisions which were carried out in the name of the church as well as civil policies had a tendency towards a violating of relationships. This was especially emphasized in the 15th century. Namely, after the Second Council of Lyon in 1274, the issue of creating a union between the eastern and western churches once again became current at the Council of Florence in 1439. The attempts of applying the Union from the 15th century were felt in Kotor, leaving a trace on church painting (for example, a parallel existing of Latin and Greek annotations in the Church of Saint Michael, and entire programs of painted decorations in the Church of Saint Our Lady in Stoliv near Kotor)¹¹. During those years, the Venetian Marino Contareno, the Kotor bishop from 1429 to 1453, had an especially large impact on the Kotor church and town government¹². Contareno

⁹ The strategic relevance of Kotor was pointed out, as a secure Venetian port, and compared with the fortress of Corfu. When in 1528 a military bakery was built in the town, the *proveditore Zuan Vituri* expressed his opinion that Kotor had become a better port than Corfu; see Milošević 2003, pp. 204-228.

¹⁰ Božić 1953, pp. 11-17.

¹¹ On the presence of annotations in both, Greek and Latin, and the programs of painted decorations during the attempts of applying the Union, see Đurić 1996, pp. 9-56; 1997, p. 261.

¹² He often participated actively in public life, in order, from 1445 to 1446, after the death of duke Leonardo Bembo, to actually perform the functions of the Doge. The city legislation was under his influence, and the material position of the church was bolstered. The main contribution which the bishop gave to the Kotor church was a large inventory of church properties and the establishing of an order in church finances. On the role of Bishop Contareno, see Dabinović 1934,

was an active participant of the Council of Florence, and during his governing of the Kotor bishopric, an active Unionist policy was conducted in the district. In 1431, in the aim of strengthening the diocese, Marino Contareno started to advocate the linking of Catholic churches in Serbia to the bishopric of Kotor¹³. The Franciscans also had a significant role in maintaining the Union, bolstered by the Observants reform. Their church politics and activities especially came to the fore in the sensitive peripheral and border areas such as Kotor¹⁴.

4. *Fresco painting*

The term *pictura graeca* was taken from the 1605 record of the Kotor bishop Angelo Baroni, in which he classified frescoes in a concise manner, those dating most probably from the 14th century which he had seen in two churches: in Saint Nicholas (the meeting place of *confraternitas nautarum*) and Saint Jacob: *tota depicta picturis grecis*. The frescoes which are mentioned by Baronius have not been preserved and his annotations, simple, short and what is important, clear and recognizable for the inhabitants of the Kotor of the age are the only trace of their existence¹⁵.

Researchers nowadays can gain merely a slight insight into the accurate number of painted medieval churches in Kotor. The sources which inform us of this are fragmentarily preserved – as remainders of frescoes in churches, and also as written sources in which they are mentioned. Except for the churches of Saint Nicholas the Sailor and Saint Jacob, a document about the dedication of the old church of Saint Nicholas (near the gardens, outside the city walls) from October 9, 1289 in which it is noted that it was painted in an admirable way was also preserved:

*Ecclesiam beati Nicolai mirabili modo depictam ad honorem et laudem dei et dicti beati vir nobilis Tryphon Balduinus de Dragone et filii sui Drago et Germanus fundaverunt, haereditaverunt et consecrari fecerunt de sua propria substantia. Admodum reverendo domino Domnio episcopo Catharensi et suo capitulo donant dictae ecclesiae omnes possessiones suas circa ecclesiam dictam, scilicet vineas, zardinos et hortos pro remedio animarum suarum*¹⁶.

pp. 134-137; Božić 1953, pp. 11-15; Mitrović 2007, pp. 97-160.

¹³ Spremić 1997, pp. 239-254. The issue of the Union is analyzed by: Đurić 1996, pp. 9-56. On the conflicts between confessions in the mid 15th century, see Božić 1979, pp. 37-82; *Istorija Crne Gore* 2/2 1970, pp. 327-329; Stjepčević 2003, pp. 118-119.

¹⁴ Especially prominent as a supporter of the Unions was Bernardino da Siena, a Franciscan Observant, whose cult very soon after canonization became very popular and developed in Kotor, see Živković 2010b, pp. 88-92, *et passim*.

¹⁵ Data from the Kotor Diocese Archives relayed by Stjepčević 1938, pp. 58, 61, 97, 99.

¹⁶ *Actum in praesentia episcopi et sui capituli et totius populi civitatis. Thomas de Firmo*

The remains of the wall painting in Kotor's churches which have been preserved until today originate from a wide-ranging time period – from the beginning of the 13th to the second half of the 15th century. The first remains of fresco painting are dated around year 1200. This involves a fresco on the southern wall of the western arcade in the Church of Saint Lucas, unique for the link of Byzantine and Roman Catholic iconographic and stylistic features¹⁷. Three saintly figures have been painted under the leaning arc: in the middle an older bishop is surrounded by two young martyrs in aristocratic dress. Considering that no inscriptions have been saved, there are only assumptions concerning the identification of the painted figures¹⁸. V.J. Đurić stressed the stylistic and iconographic connection with the cave paintings of Apulia and Lucania, and suggested the participation of Greek painters as the authors of Kotor's frescoes (due to the cultivating of a purer Byzantine type of the late Komnenian style)¹⁹. Another example of Kotor's *pictura graeca* has been preserved from the 13th century, albeit extremely fragmentarily: in the arcosolium on the western wall of the Church of Saint Paul there are remainders of the Deesis composition and part of the apostles' figures. The wall painting is approximately dated in the seventh decade of the 13th century²⁰.

The preserved frescoes in a significant number date from the 14th and the 15th centuries and enable the acquiring of a broader picture on the forming of the taste and sensitivity of the Kotor faithful. The auspicious occurrence is that the first notary public record books were also preserved from this period, which include an occasional mentioning of Greek painters and their families. Late medieval painting has been preserved in four city churches: in the Church of Santa Maria Collegiata, the Cathedral of Saint Tryphon, Saint Michael and Saint Anne. The frescoes in the apse of the Church of Santa Maria Collegiata were probably painted in the first decades of the 14th century²¹. The central part

Cathari notarius scripsit et roboravit, see Smičiklas 1908, p. 675.

¹⁷ The fresco was discovered in 1971 and the first published comments followed soon after: Skovran 1972, pp. 76-78 and Đurić 1974, pp. 28-29, 190. The names of two researchers should be mentioned, who wrote about a preserved fresco in the Church of Saint Lucas as an example of the specific style and iconography of Kotor in the first decades of the 13th century. In accordance with the elements which were imbedded in the very essence of Kotor medieval painting, the best comments were given by a Serbian researcher, the late Vojislav J. Đurić 1980, pp. 225-240, as well as an Italian one, Valentino Pace 1997, pp. 107-111.

¹⁸ One opinion is that Saint Basil can be recognized as the portrayed bishop, and Saint Helen as the saint with the crowned head (Skovran 1972, pp. 76-78). The second identification is that the Roman Pope Saint Sylvester is represented, surrounded by the martyrs of Saint Catherine or Saint Agatha (Đurić 1980, pp. 225-240). The third, and newest, insight was given by Pace in 1997, pp. 107-111, stressing that it is hard to say if the prelate of the Greek or Latin churches is represented based on the liturgical signs, while the female martyrs are considered to be Saint Catherine and Saint Marina (Margaret).

¹⁹ Đurić 1980, p. 232.

²⁰ Koprivica 2001, pp. 90-95.

²¹ It was proposed that they had emerged either around 1300, see Đurić 1997, p. 259 or in the first decades of the 14th century, Živković 2010b, pp. 280-281. On the frescoes in the Collegiata, see also Vujičić 1995, pp. 365-378; Živković 2000.

of the altar apse is dominated by a representation of the *Crucifixion*. The cycles of the *Passion* and *Resurrection Appearances* are arranged in three registers, separated by red bands, around the central *Crucifixion* scene. As some kind of fresco *croce dipinta*, the *Crucifixion* is larger and constitutes the formal and conceptual backbone of the program. In the uppermost zone, going from the northern to the southern side of the apse, we see the following scenes: *Christ Judged by Pilate*, *Mocking of Christ* (fig. 2), *Crucifixion*, *Descent from the Cross*, *Three Women at the Sepulcher*. Just two scenes are preserved in the central zone. On the northernmost side of the apse, directly below the scene of *Christ Judged by Pilate*, is the *Road to Calvary* (fig. 3). The other preserved scene in this zone is the *Laying Out of the Body of Christ* and it stands on the southernmost side of the apse, directly below the *Holy Women at the Sepulchre*. In the lower register of the apse the scenes should be read from south to north: the *Entombment with the Lamentation* (fig. 4), the *Holy Women at the Empty Tomb*, the *General Resurrection motif* (as part of the central *Crucifixion*), the *Holy Women Telling the Apostles about the Empty Tomb*, and the *Apostles at the Empty Tomb*²². In the western bay there are three scenes on the southern wall (the *Marriage at Cana* from the cycle of Christ's *Miracles* is represented in two episodes and a part of a considerably damaged scene which could possibly be identified as the *Miracle of St. Francis with the Veil*) as well as several single figures on the southern and the western wall (fig. 5)²³. The partly preserved frescoes in the Cathedral of Saint Tryphon in Kotor also date from the 14th century. Like the Collegiata, the cycle of the *Passion of Christ* was also in the altar apse in the Cathedral, judging from the remains of the *Crucifixion* and the *Descent from the Cross*²⁴. Also, a representation of female saints in pairs were preserved on the intradoses in the nave (*Sts. Maria Magdalene and Martha*, *Sts. Margaret and Catherine*, *Sts. Agatha and Thecla*, *Sts. Lucia and Clara*, *Sts. Anastasia and Veneranda*) and two male saints (*Sts. Augustine and Ambrose*)²⁵.

The subsequent preserved parts of the painted decoration emerged in the mid-15th century. The choice of frescoes is especially interesting in the Church of Saint Michael in the altar apse and the eastern wall. A typical Byzantine scheme with representations of the *Annunciation*, the *Ascension* and *Deesis* (fig. 6), has been altered by a lack of the usual carrying out of the Bishop's

²² Živković 2010b, pp. 244-246.

²³ In the zone of standing figures, in the western corner of the southern wall, the single preserved figure is that of St. Francis. On the western wall, also in the zone of standing figures, there are four monumental figures of saints. One archangel and one saint are painted on either side of the entrance to the church.

²⁴ Milošević 1966, p. 34; Luković 1966, pp. 65; Đurić 1974, p. 58; Živković 2010b, pp. 248-250.

²⁵ An inventory of the newly found representations of the female and male saints on the arches of the Cathedral was given by Popović-Grgurević 1999, pp. 107-137. On the cults of the painted saints in the context of the history of the Kotor diocese, see Živković 2010b, pp. 208-238, *et passim*.

Liturgy in Orthodox temples, in place of which were painted drapes of large dimensions and geometrical and floral decoration. This kind of scheme was also accompanied by the representing of saints who were of the greatest importance for the Kotor medieval commune and tradition: Saint Tryphon and Saint Nicholas on the eastern, altar wall and Saint George on the southern wall close to the entrance into the temple²⁶. In the second half of the 15th century, there emerged a wall painting which today is dedicated to Saint Anne. Two saintly figures which flank the altar apse were preserved, Saint Catherine of Siena and Saint Martin (fig. 7). Underneath the representations are the prayer votive annotations in the traditional language of two female inhabitants from Kotor, Katarina and Maruša²⁷. On the south wall partially saved are the representations of the Madonna on a throne and the Stigmatization of Saint Francis (fig. 8)²⁸.

5. Pictores graeci

Researchers which have dealt with the Kotor *pictura graeca* most often commence with referencing the Greek painters in written sources in the archives of Kotor and Dubrovnik²⁹. However, the sources do not mention the names of the painters who worked on Kotor's frescoes, which in turn makes it hard to establish a direct link between the written and visual sources of Kotor's *pictura graeca*. Thus, it is necessary to reassess the previous conclusions and the possibilities which the link between the written and visual sources offers in order to form a sense regarding the specific emergence of church art in the town. A sole textual source in which the work of Greek painters is mentioned (though names are not cited) in Kotor Cathedral is the document in which the procurators make a commitment to reimburse the Greek painters for their work:

Anno domini millesimo trecentesimo trigesimo primo, mense iunii, die decima, coram testibus infrascriptis nos infrascripti Marinus Mexe, Petrus Bugoni, Micho Buchie, Iohannes Dabronis obligamur pictoribus Grecis sancti Triphonis eis soluere integraliter de omni opere, quod facient ab hodierna die in ultra. Si non autem, sint in pena de quinque in sex per annum super nos et omnibus bonis nostris. Actum in presentia iurati iudicis Pascalis

²⁶ Živković 2011, pp. 279-290. R. Vujičić described the figure dressed in a bishop's robes (Saint Nicholas) as a saint dressed in the Dominican habit and based on several letters preserved from the note (NIC) concluded that it was Saint Dominic who was portrayed; see Vujičić 1985, pp. 291-301.

²⁷ Vujičić 1983, pp. 433-434.

²⁸ Živković 2000-2001, pp. 133-138.

²⁹ On painting and Greek painters in Kotor and Boka in the Middle Ages, see Ćorović 1930; Luković 1953, pp. 220-223; Radojčić 1953, pp. 59-66 e 1955, pp. 48-49; Đurić 1963, pp. 11-14; 1975, p. 58; Vujičić 1986, pp. 55-59; Popović-Grgurević 1999, pp. 124-125.

*Martoli, auditoris Mateus Abrae. Et ego Petrus de Sauignanis, abreviator comunis Catari, abreviaui*³⁰.

On the other hand, the actualization of the issue of Kotor's *pictura graeca* from the viewpoint of the changes which had occurred in the cultural, political and economic areas demands a researching of the character of Greek painters in the context of their acceptance and adapting into the environment of Kotor's Catholic bishopric.

Three Greek painters who lived and worked in the town are mentioned in the Kotor and Dubrovnik written sources only from second half of the 13th century and from the 14th century: Nicholas, Manuel and Gregory (Nikolaos, Emmanuel and Grigorius)³¹. Especially interesting for this topic and in reviewing the adjustment of Greek painters and their families in the environment of Kotor, are the records of the family of Nicholas the Greek. Nicholas is mentioned as being deceased in 1327, having a family and house in Kotor, as well as vineyards and land in the vicinity. It was presumed that Nicholas, prior to his coming to Kotor, had lived in Dubrovnik and that he should be recognized in the references in certain Dubrovnik sources from 1284-1285 (that is, in the claim he submitted against the housekeeper who was caught pilfering)³².

Furthermore, one of Nichola's sons compiled a testament before he left for Apulia³³. This is an especially intriguing and complex testament for many reasons. Among the first is that it belongs to the infrequent wills preserved in the corpus of notary public records from the 1326-1337 period, in which the testator mentions the reason for compiling his last will. At the very start, *Stoyanus* (Stojan) stresses that he is of sound mind and body, and that the reason for writing is his relocation (retirement) in Apulia: *Ego Stoyanus, filius condam Nycole Greci, sanus mente et corpore, volens recedere in partibus*

³⁰ *Monumenta Catarentia* 1951, p. 662 (June 10, 1331).

³¹ On the archive data linked with the Greek painters in Kotor, see Kovijanić, Stjepčević 1957, pp. 93-101.

³² Tadić 1952, pp. 1-2. The sources from 1333 and 1334 mention *Elia quondam Nycole Greci de Ragusio*, see *Monumenta Catarentia* 1981, pp. 508, 510, 569, 830. Elia was a trader and made trading deals as well as collaborating with tradesmen from Italy (mostly from Venice) in very lucrative deals. Another Greek painter from Kotor also lived and had a workshop in Dubrovnik – Gregory the Greek (active in the second half of the 14th century). He is mentioned in 1398 as being deceased – *Nuče Gisda uxor quondam Georgii grecis pictoris de Catharo*. This is the only mention of Gregory in a scantily preserved written record from that period, but he is mentioned in Dubrovnik sources from 1377 to 1387 as *Georgius Grecus pictor olim de Catharo*, see Tadić 1952, pp. 22, 25.

³³ *Monumenta Catarentia* 1951, p. 628 (September 1, 1330). Ivo Stjepčević and Risto Kovijanić observed the following: «It may be impudent to connect the departure (perhaps relocating) of one of Nichola's sons to Apulia, with which Kotor was then in sound trade and cultural connections, with the earlier homeland of Greek painters from our coast» (Kovijanić, Stjepčević 1957, p. 96).

*Apulee puta[n]s euentus mortis, hoc meum ultimum condo testamentum*³⁴. What also makes this testament special is the sequel of usual individual *item* legacies *ad pias causas*, from which it is no different than the other local wills of the time. The conclusion which can be reached based on this is that he was of Catholic faith, or had accepted it subsequently³⁵. Stojan bequeathed the sale of his real estate in order to serve masses *pro anima patris et matris mee et mea meorumque defunctorum*, as well as to make *unum prandium pro anima patris mei. Et similiter unum pro anima matris mee*. He also bequeathed the following for the salvation of the soul: *unus calix in ecclesia sancte Marie Magdalene*, as well as *una planeta in ecclesia sancte Marie de flumine*. He left ten perpers *pro male ablato. Et de residuo pretii dentur perperi decem presbytero Basilio, patri meo spirituali, et faciat me scribere pro ecclesie cum residuo*. After some more determining of property legacies, he concluded the following: *Item monumentum meum sit ecclesie sancti Triphonis*. Furthermore, accepting the Catholic faith was not a regular occurrence with the Greeks who lived and worked in Kotor in the 14th century. The testament of a certain *Costa Grecus* does not contain even one *pro remedio animae* legacy, as was usual in the structure of Kotor testaments of the age, which with much certainty attests that Costa was of Orthodox faith³⁶. Such and similar mentions of property by the Greek painters in Kotor and their families speaks in favour of the assumption that they were not travelling painters, but rather lived and were well assimilated in the Kotor environment³⁷. However, one should be wary in making conclusions, considering that the names of the Cathedral and the Collegiata fresco authors are unknown, and thus it cannot be ascertained who they actually were.

The most famous Kotor painter of the 15th century was Lovro Dobričević (born in Kotor around 1420, died in Dubrovnik in 1478). He learned the craft of painting in Venice in the workshop of Michele Giambono and Jacobello del Fiore, and worked in Kotor as well as in the neighbouring Dubrovnik³⁸. His

³⁴ Stojan's reason for writing the testament was mentioned by Zoran Ladić, writing on the reasons for making a testament in several medieval towns on the eastern Adriatic coast, including Kotor, see Ladić 2012, pp. 163-180.

³⁵ Pavle Mijović noticed and stressed the bequeathing of *Stoyanus, filius condam Nycole Greci*, and concluded that it testifies on the assimilating of foreigners with the local populace also as regards to the issue of the Catholic faith in the second generation of immigrants. See *Istorija Crne Gore* 2/1, 1970, pp. 282-283.

³⁶ *Ego Costa Grecus cum sana memoria et loquela facio meum ultimum testamentum*. He left the vineyards, house and land to his daughter and cousin, and if they should pass, everything should be left to the Saint Tryphon Church. Also, there were no priests in the role of witness or guardian, but *Gregorius Guimanoy et Domaia, filia Costi, epitropi testamneti Coste Greci* brought forward the testament for transcribing and certification – *rogando, ut eam transcriberem et reducerem in publicam formam, ut est moris*, see *Monumenta Catarentia* 1981, p. 412 (July 28, 1333).

³⁷ *Istorija Crne Gore* 2/1 1970, p. 283.

³⁸ Fisković 1953, pp. 96-97; Đurić 1963, pp. 55-56, 69-89, 96, 108-116, 249-250, 267-268; Đurić 1967, pp. 83-89; Prijatelj 1968, pp. 16, 18-20; *Istorija Crne Gore* 2/2 1970, pp. 519-527;

painting expression represents a transition between the Byzantine, Gothic and Renaissance styles, but due to its specific appearance and the complexity of the issue, it exceeds the topic of this paper.

6. *The iconographic and stylistic traits of Kotor's pictura graeca*

Unusual solutions represented in the program of painted decorations in Kotor's churches are present equally in the contents of the iconographic and the formal stylistic plan. Recent research and analyses of Kotor painting, especially from the 14th century, show a clear expression and the demands of the environment on this small town commune. Its iconographic elements and the formal aspect varied with the changing of cultural and artistic trends, which in turn were closely connected with the changing political situation in Kotor in the 13th, 14th and 15th centuries. A distinctive feature of Kotor art of the period is the absence of clear-cut boundaries between styles³⁹. Namely, the Byzantine, Gothic and Renaissance styles produced a variety of combinations. Generally speaking, it can be concluded that the tendency towards a symbiosis of styles is the basic trait of Kotor's late medieval and early modern art.

The first example of Kotor's *pictura graeca* which was preserved in a larger amount is the wall painting in the Church of Saint Maria Collegiata. This was a time when Kotor was within the Serbian state ruled by the Nemanjić dynasty and had a very privileged place in the economic, diplomatic and cultural sense. The painted decoration of Kotor's Church of Saint Maria Collegiata represents an entirely exceptional whole. Namely, according to the iconographic and stylistic features, it can be said that the Collegiata frescoes mainly belong to the Byzantine painting from the Paleologan Age. However, the specific character of late medieval Kotor painting in this shrine was realized on the stylistic level – by inserting Gothic elements in the Byzantine art treatment, and in the iconographic level – a free interpretation of Byzantine solutions in the service of typifying the main segments of Catholic dogma.

The combining of Byzantine and Gothic iconographic and stylistic elements is also present on the Cathedral's wall painting, albeit of a significantly weaker range in regards to the Collegiata. When we look at the two preserved fresco ensembles from the 14th century – the frescoes in the Saint Maria Collegiata and those in the Cathedral show that that painters of a diverse talent had rendered very similar iconographic solutions. While in the Cathedral we can notice a

Đurić 1973; Brajković 1980, pp. 387-402; Gamulin 1986/1987, pp. 345-378; Vujičić 1991, pp. 179-184; Vujičić 1997, pp. 34-44; Demori-Staničić 2007, pp. 187-197; Prijatelj Pavičić 2013.

³⁹ On the similar problem of combining Byzantine and Gothic styles in the painting of Crete and Albania, see Ranoutsaki 2011; Vitaliotis 2011, pp. 173-215.

certain robust note, a strong and somewhat rough drawing, in the Collegiate the figures exude Hellenic freshness and voluminosity in which the Gothic realistic form is partly instilled. In the Cathedral, the symbiosis of Byzantine and Gothic styles are not realized by permeation, but rather with different templates. On the other hand, the wall painting of the Collegiata shows that the Byzantine and Gothic elements do not necessarily preclude each other on the stylistic or iconographic level, and that this symbiosis can reach a high artistic level for which it is hard to find direct parallels. Such differences in art treatment and quality did not bring with them a departure from the basic *pictura graeca* framework of the period, which is a symbiosis of Byzantine and Gothic stylistic elements. Kotor's *pictura graeca* of the 14th century implies the existing of a comprehended conceptual framework even when this involves the contents, that is, the iconography, the use of a nearly untainted Byzantine iconography in a specific and unrestricted way in order to express Roman Catholic religious preoccupations, characteristic for the late medieval religiosity: the doctrine of transubstantiation (the belief in *praesentia realis*), the devotion to the host and *Quinquepartitum vulnus*. The choice of scenes in the apse of the Church of Santa Maria Collegiata and the remaining fragments of the *Passion* in the apse of the Cathedral of St. Tryphon reflects themes which were a novelty in late medieval and early modern piety when Communion and especially the rite of the *elevatio* became central religious events for medieval man. It should be noted that the cult of the host was very closely associated with that of the relics of the *lignum crucis* enshrined in the two churches at the time they were frescoed with the scenes of Christ's suffering on the cross⁴⁰.

Changes which occurred after the entry of Kotor into the Venetian Republic and which marked the further development of Kotor's *pictura graeca* have been noted on the preserved frescoes from the 15th century in two Kotor churches, St Michael and St Anne. On the frescoes in Saint Michael's church (which emerged probably in the mid-15th century)⁴¹ the art tradition of Kotor nurtured in the 13th and 14th centuries still prevails – the Byzantine stylistic and iconographic form, with a smaller influence of the Gothic. In the Byzantine composition and iconography, the influences of the late Gothic and early Renaissance style can be seen in the face drawings and the colour treatment. By combining light and dark tones of blue, red, bright yellow and green, the painter had created a special and fresh type aspect of colour dynamics, which became an active element in forming compositions. These kinds of stylistic characteristics stand side by side with the iconographic solution which the patron used in the attempt to adapt the usual Byzantine apse arrangement to the demands of the Catholic service.

⁴⁰ Živković 2010b, pp. 195-208, 238-276.

⁴¹ After the uncovering of all the preserved frescoes, iconographic similarities with the wall painting of Saint Basil were determined, and a dating of around the mid-15th century was proposed, as well as different attributions of frescoes being presumed, see Vujičić 1985, pp. 296-298; Đurić 1996, pp. 30, 37, 50.

A special accent is given to painting the saint protector of the Kotor commune, Saint Tryphon and Saint Nicholas who represent a conceptual whole with the Deesis of large dimensions which dominates over the altar space.

On the frescoes which emerged in the mid-15th century in the Church of St Anne, there are an increasing number of late Gothic and Renaissance style elements, that is elements of the painting styles learned in Venetian workshops. This can be seen primarily in the colouring, based on a harmony of clear colours: red, dark blue, green and yellow. An expressive linearity can be seen which prevails in the drapery drawing, on the face drawing and drapery of Saint Catherine of Sienna and Saint Martin. Regarding the attribution of frescoes, it is for certain that we can recognize the artistic specificity and manner of Kotor painter Lovro Dobričević⁴².

For the end, it is necessary to turn to another phenomenon in painting decoration in the Church of Saint Michael. Namely, the stylistic and iconographic solutions characteristic for the Kotor *pictura graeca* on these frescoes are followed by a parallel existing of Greek and Latin inscriptions. It is possible to analyse their appearance in several frameworks and contexts: first, they without doubt represent the basis from which the Kotor spiritual tradition emerged; further, viewed in the context of Venetian government and the interests of the Church, the parallel Greek and Latin inscriptions testify of the then very actual (and applied in Kotor) issue of the union of two churches which was initiated at the Council of Florence⁴³.

By their structure, the frescoes in the Church of Saint Michael are deeply permeated by Byzantine and Gothic iconographic and stylistic elements and they are very similar to the more than a century older frescoes in the Collegiata. What these two have in common is an unforced and natural way in which the symbiosis of Byzantine and Gothic styles and iconography were realized. The originality and dynamics of both the art expression and the contents has been achieved by an unrestricted and free use of differences. The beauty of the painting expression realized in these frescoes testifies that Kotor's spiritual environment of the 14th and 15th century was able to accept a very original artistic solution. Also, two fresco decorations testify of the duration of a specific artistic and religious sensibility and taste.

The process of extinguishing the town painting production (especially fresco painting) and an increasingly frequent turning towards works imported from Venice can be noticed from the end of the 15th century. It is assumed that the importing of Venetian works into Kotor had started in the '80s of the 15th

⁴² More important than presuming authorship is that Lovro's artistic sensibility and manner at that time were very much accepted in his birth town. On the authorship and dating of the frescoes in Saint Ana there are various opinions, see Vujičić 1983, p. 432; Đurić 1997, p. 265; Živković 2000-2001, pp. 133-138; Đorđević 2002-2003, p. 205; Prijatelj Pavičić 2013, pp. 207-209.

⁴³ The appearance of bilingual inscriptions was linked with a unionist policy, cfr. Đurić 1997, pp. 261-262.

century, from the date of the panel painting *Imago pietatis*⁴⁴. Considering that it shows the stylistic traits of Giovanni Bellini and the Santacroce family, the *Imago pietatis* belongs to the same artistic category as the altar painting which was painted for Kotor's brotherhood of leather makers painted by Girolamo da Santacroce⁴⁵. What they have in common is the nurturing of the conservative style, which has brought success to the painting workshops in the entire Venetian Dalmatia. The second category are the paintings which emerged from the workshops of Jacopo Bassano, Tiziano and Veronese, and which were imported for the altars of the Kotor churches during the 16th century. Renaissance and Mannerist painting arrived in Kotor only with the imported altar paintings, which was a big change in relation with the previous style and had a strong impact on the change in the taste of Kotor's inhabitants. The age when paintings of a larger size were ordered from Venetian painters can be determined with certainty based on a preserved document – in 1529 a contract was signed between the guard of the relics of Saint Tryphon (the patron saint of Kotor) and the *magistro Dominico pictore de Venetiis*. According to the contract, the painter *Dominico* was commissioned to paint thirty paintings on canvas with scenes from the Life of Saint Tryphon (*hystoriam martirii et miraculorum prefati gloriosi martiris in quadris triginta*) for the Reliquary Chapel vaults in the Cathedral of Saint Tryphon⁴⁶.

The development of Kotor's *pictura graeca* and its special stylistic and iconographic expression is viewed in the context of social, political, church, economic and cultural conditions which changed several times during several centuries in this coastal town. After the summary review of archival sources and the preserved fragments of wall paintings, it can be concluded that the specific combining of formal solutions from different cultural and artistic environments in Kotor reflected the very essence of the tradition of this town and daily life in it. The period of Kotor's economic prosperity within medieval Serbia until the first century of Venetian rule saw several stylistic trends developing in its art, a process that died out during the 16th century, when imported works in the Venetian High Renaissance and Mannerist style came to prevail. Another very important conclusion which should be mentioned is

⁴⁴ The picture which was first located in the Church of Saint Paul, from where it was transferred to the Church of Santa Maria in Lower Stoliv, was a part of a larger polyptych which was not preserved, see Gamulin 1960, p.13; Luković 1965, pp.140-141; Đurić 1963, pp. 220-221.

⁴⁵ Regarding this altar picture, see Westphal 1937, p. 33; Prijatelj 1957, p. 191; Djurić 1963, p. 220; Prijatelj 1965-1966, pp. 25-30; Luković 1966, p. 67; Grgurević 1993-1994, pp. 89-90; Živković 2010a. The painting done by Girolamo da Santa Croce for Dalmatian churches has been in recent times analysed by Ivana Čapeta Rakić 2006, pp. 185-195; 2008, pp. 159-168; 2010, pp. 311-320; 2011, pp. 93-102.

⁴⁶ Stjepčević 1938, p. 21. It is likely that the painter of the Reliquary Chapel of Kotor's Cathedral is the same person who signed his name as Domenico Sanguinallo on the painting of the Madonna (*Immaculata conceptione*), which comes from Kotor, and can be found in the Sarajevo Art Gallery. See Đurić 1963, pp. 170-171.

that confessional belonging in late medieval Kotor did not necessarily imply an opting for the “appropriate” art form which would express theological and dogmatic concepts. The changes which transpired in this area ran parallel with the prevailing of importing paintings on canvas from workshops of Venetian painters. The change in the taste of the Kotor public occurred slowly – first with ordering the works of painters who nurtured the conservative style, and then with works from workshops of painters who created in the High Renaissance and Mannerist style. However, in a border town of the Venetian Republic such as Kotor, the influence of Renaissance painting topics were of a very limited nature. The insistence on “unsoiled” topics from Christian history testifies on the rigorous control which the church held in the town. It should be specially emphasized that the elements of Renaissance revival of antique motifs were present only with Kotor poets whose works were intended for the educated social and economic elite. On the other hand, the nurturing of an expressed conservative Christian spirit was a trait of religious painting intended for a wide circle of the Kotor diocese faithful. This reflects a well-thought out policy of the Catholic Church and the Venetian Republic for the town which was located on the border with the Ottoman Empire and in whose vicinity the Orthodox Christian population lived.

References / Riferimenti bibliografici

- Blehova Čelebić L. (2005), *Posljedice ekonomske krize po katoličku crkvu u Kotoru krajme srednjeg vijeka: historia calamitatum*, «Croatica christiana periodica», pp. 1-14.
- Božić I. (1953), *O jurisdikciji Kotorske dijeceze u srednjovekovnoj Srbiji*, «Spomenik SAN», CIII, pp. 11-16.
- Božić I. (1979), *Nemirno Pomorje XV veka*, Beograd: Srpska književna zadruha.
- Brajković G. (1980), *Slika Louisa Marinova Dobričevića na otoku Gospe od Škrpjela i njezini srebrni ukrasi*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 21, pp. 387-402.
- Butorac P. (1963), *Teritorijalni razvitak Kotora*, «Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku», X-XI, pp. 43-103.
- Čorović V. (1930), *Grčki slikari u Kotoru XIV veka*, «Starinar», V, pp. 37-42.
- Čapeta Rakić I. (2006), *Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 30, pp. 185-195.
- Čapeta Rakić I. (2008), *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce*, «Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti», 51, pp. 159-168.
- Čapeta Rakić I. (2010), *L' iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, «IKON», 3, pp. 311-320.

- Čapeta Rakić I. (2011), *Prilog poznavanju tipologije triju oltarnih cjelina iz radionice Santa Croce*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 35, 2011, pp. 93-102.
- Dabinović A.St. (1934), *Kotor pod Mletačkom Republikom (1420-1797)*, Zagreb: Filozofski fakultet.
- Demori-Staničić Z. (2007), *Prilog opusu Loure Dobričevića*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 41, pp. 187-197.
- Demus O. (1970), *Byzantine Art and the West*, New York: New York University Press.
- Dorđević I.M. (2002–2003), *Novootkriveni fragmenti fresaka u crkvi Svete Ane iznad Perasta (Boka Kotorska)*, «Zograf», 29, pp. 201-206.
- Đurić V.J. (1963), *Dubrovačka slikarska škola*, Beograd: Naučno delo.
- Đurić V.J. (1967), *Ikona Gospe od Škrpjela*, «Anali Filološkog fakulteta», 7, pp. 83-89.
- Đurić V.J. (1974), *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd: Jugoslavija.
- Đurić V.J. (1980), *Freska u crkvi Sv. Luke u Kotoru*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 21, pp. 225-240.
- Đurić V.J. (1996), *U senci firentinske unije – Crkva Sv. Gospode u Mržepu – Boka kotorska*, «Zbornik radova Vizantološkog instituta», 35, pp. 9-56.
- Đurić V.J. (1997), *Jezici i pismena na srednjovekovnim fresko – natpisima u Boki Kotorskoj*, in *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, Naučni skup povodom 800 – godišnjice crkve Svetog Luke u Kotoru (Kotor 20-22. oktobar 1995.), ed. V. Korać, Kotor: Srpska pravoslavna crkvena opština Kotor, pp. 255-269.
- Đurović V. (1956), *O zidinama grada Kotora*, «Spomenik SAN», CV, pp. 119-145.
- Falla Castelfranchi M. (1991), *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milano: Electa.
- Farlati D. (1800), *Illyricum sacrum*, vol. VI, Venetiis: Apud Sebastianum Coleti.
- Fisković C. (1953), *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, «Spomenik SAN», CIII, pp. 71-101.
- Gamulin G. (1960), *Preliminarni izvještaj o istraživačkim radovima Seminara za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu u Boki Kotorskoj 1958. i 1959. g.*, «Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu», 2, pp. 11-15.
- Gamulin G. (1986-1987), *Za Louva Dobričevića*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 26, pp. 345-378.
- Grgurević J. (1993-1994), *Oltari, slike i umjetnički predmeti kotorskih bratovština*, «Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru», XLI-XLII, pp. 79-103.
- Istorija Crne Gore 2/1* (1970), Titograd: Redakcija za istoriju Crne Gore.
- Istorija Crne Gore 2/2* (1970), Titograd: Redakcija za istoriju Crne Gore.
- Jurkowlanec G. (2009), *West and East Perspectives on the "Greek Manner" in the Early Modern Period*, in *East Meets West at the Crossroads of Early*

- Modern Europe* (= «Ikonotheke», 22), eds. G. Jurkowlaniec, J.J. Łabno, Warsaw: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, pp. 71-92.
- Kitzinger E. (1966), *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, «Dumbarton Oaks Papers», 20, pp. 25-47.
- Koprivica T. (2001), *Crkva Svetog Pavla u Kotoru*, «Istorijski zapisi», LXXIV, 1-2, pp. 77-99.
- Kovijanić R., Stjepčević I. (1957), *Kulturni život staroga Kotora (XIV-XVIII vijek)*, Cetinje: Istoriski institut NR Crne Gore.
- Ladić Z. (2012), *Last Will: Passport to Heaven. Urban last wills from late medieval Dalmatia with special attention to the legacies pro remedio animae and ad pias causas*, Zagreb: Srednja Europa.
- Lasareff V. (1965), *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese I*, «Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte», XIX, pp. 17-31.
- Lasareff V. (1966), *Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese II*, «Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte», XX, pp. 43-61.
- Luković N. (1953), *Novootkrivene freske u Stolivu*, «Istoriski zapisi», IX, pp. 220-223.
- Luković N. (1965), *Blažena Ozana Kotorka*, Kotor: Biskupski Ordinarijat u Kotoru.
- Luković N. (1966), *Freske i slike katedrale sv. Tripuna*, in *800 godina katedrale sv. Tripuna u Kotoru*, Kotor: Štamparsko Preduzeće A. Paltašić, pp. 63-79.
- Marinović A. (1957), *Razvitak vlasti u srednjovjekovnom Kotoru*, «Historijski zbornik», X, br. 1-4, pp. 83-110.
- Monumenta Catarensia. Kotorski spomenici. Prva knjiga kotorskih notara od god. 1326-1335* (1951), ed. A. Mayer, Zagreb: JAZU.
- Monumenta Catarensia. Kotorski spomenici. Druga knjiga kotorskih notara god. 1329, 1332-1337* (1981), ed. A. Mayer, Zagreb: JAZU.
- Monumenta Montenegrina. Episkopi Kotora i Episkopija i Mitropolija Risan* (2001), vol. VI, t. 1., ed. V.D. Nikčević, Podgorica: Istorijski institut Crne Gore.
- Pace V. (1997), *L'affresco nella chiesa di San Luca a Cattaro (Kotor) e il ricordo della chiesa di Roma, Freska u crkvi svetog luke u kotoru i sećanje na rimsku crkvu*, in *L'église de Saint-Luc à travers les siècles, Colloque scientifique à l'occasion des 800 ans de l'église de Saint-Luc à Kotor* (Kotor, 20-22 octobre 1995), sous la direction de V. Korac, Kotor: s.e., pp. 107-117.
- Prijatelj K. (1957), *Nekoliko slika Girolama i Francesca da Santacroce*, «Radovi Instituta JAZU u Zadru», III, pp. 187-197.
- Prijatelj K. (1965-1966), *Marginalije uz neke umjetnine relikvijara Kotorske katedrale*, «Starine Crne Gore», III-IV, pp. 25-40.
- Prijatelj K. (1968), *Dubrovačko slikarstvo XV-XVI stoljeća*, Zagreb: Zora.
- Prijatelj Pavičić I. (2013), *U potrazi za izgubljenim slikarstvom. O majstoru*

- Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća*, Dubrovnik: Matica Hrvatska-Ogranak Dubrovnik.
- Radojčić S. (1953), *O slikarstvu u Boki Kotorskoj*, «Spomenik SAN», CIII, pp. 59-66.
- Ranoutsaki C. (2011), *Die Kunst der späten Palaiologenzeit auf Kreta: Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden: Alexandros Press.
- Skovran A. (1972), *Novootkrivene freske u crkvi sv. Luke u Kotoru*, «Zograf», 4, pp. 76-78.
- Smičiklas T. (1908), *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae vol. VI (1272-1290)*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Spremić M. (1997), *Odnosi između pravoslavnih i rimokatolika u Srpskoj despotovini*, in *Crkva Svetog Luke kroz vjekove*, Naučni skup povodom 800-godišnjice crkve Svetog Luke u Kotoru (Kotor 20-22. oktobar 1995), ed. V. Korać, Kotor: Srpska pravoslavna crkvena opština Kotor, pp. 239-254.
- Statuta Civitatis Cathari. Statut grada Kotora* (2009), Knj. 1., ed. J. Antović, Kotor: Državni arhiv Crne Gore.
- Stjepčević I. (1938), *Katedrala sv. Tripuna u Kotoru*, Split: Štamparsko poduzeće «Novo doba».
- Stjepčević I. (2003), *Arhivska istraživanja Boke Kotorske*, Perast: Gospa od Škrpjela.
- Tadić J. (1952), *Grada o slikarskoj školi u Dubrovniku*, knj. 1, Beograd: Istoriski institut SAN.
- Vitaliotis I. (2011), *Peintures byzantines, byzantino-gothiques et postbyzantines dans le centre et le Nord de l'Albanie*, «Byzantina», 31, pp. 173-215.
- Vujičić R. (1983), *O novootkrivenim freskama u crkvi Sv. Ane u Kotoru*, «Boka», 15, pp. 423-435.
- Vujičić R. (1985), *O freskama u crkvi Sv. Mihaila u Kotoru*, «Boka», 17, pp. 291-301.
- Vujičić R. (1986), *Zidno slikarstvo u Boki Kotorskoj i neki aspekti njegove prezentacije*, «Boka», 18, pp. 55-59.
- Vujičić R. (1991), *Djelatnost Lovre Dobričevića u Boki Kotorskoj*, in *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, Zbornik znanstvenog skupa, ed. I. Fisković, Zagreb: Muzejsko galerijski centar, pp. 179-182.
- Vujičić R. (1993-1994), *Umjetničke prilike u Kotoru sredinom XV vijeka*, «Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru», XLI-XLII, pp. 34-44.
- Vujičić R. (1995), *Freske u crkvi Marije Collegiate u Kotoru*, «Prilozi Povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 35, pp. 365-378.
- Živković V. (2000), *The Programme and Iconography of the Fresco Decoration of the Church of Santa Maria Collegiata in Kotor*, «Cahiers Balkaniques», 31, pp. 81-109.

- Živković V. (2000-2001), *Freske iz XV veka u kotorskoj crkvi Svete Ane. Ikonografska analiza*, «Zograf», 28, pp. 133-138.
- Živković V. (2010a), *The Altar Painting of the Cattaran (Kotor) Fraternity of Leather-makers*, «Balcanica», XL, pp. 75-84.
- Živković V. (2010b), *Religioznost i umetnost u Kotoru (XIV-XVI vek)*, Beograd: Balkanološki institut SANU.
- Živković V. (2011), *Zidno slikarstvo u crkvi Svetog Mihaila*, in *Na tragovima Vojislava J. Đurića*, Beograd: Odeljenje istorijskih nauka Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU) i Makedonska akademija nauka i umetnosti (MANU), pp. 279-290.

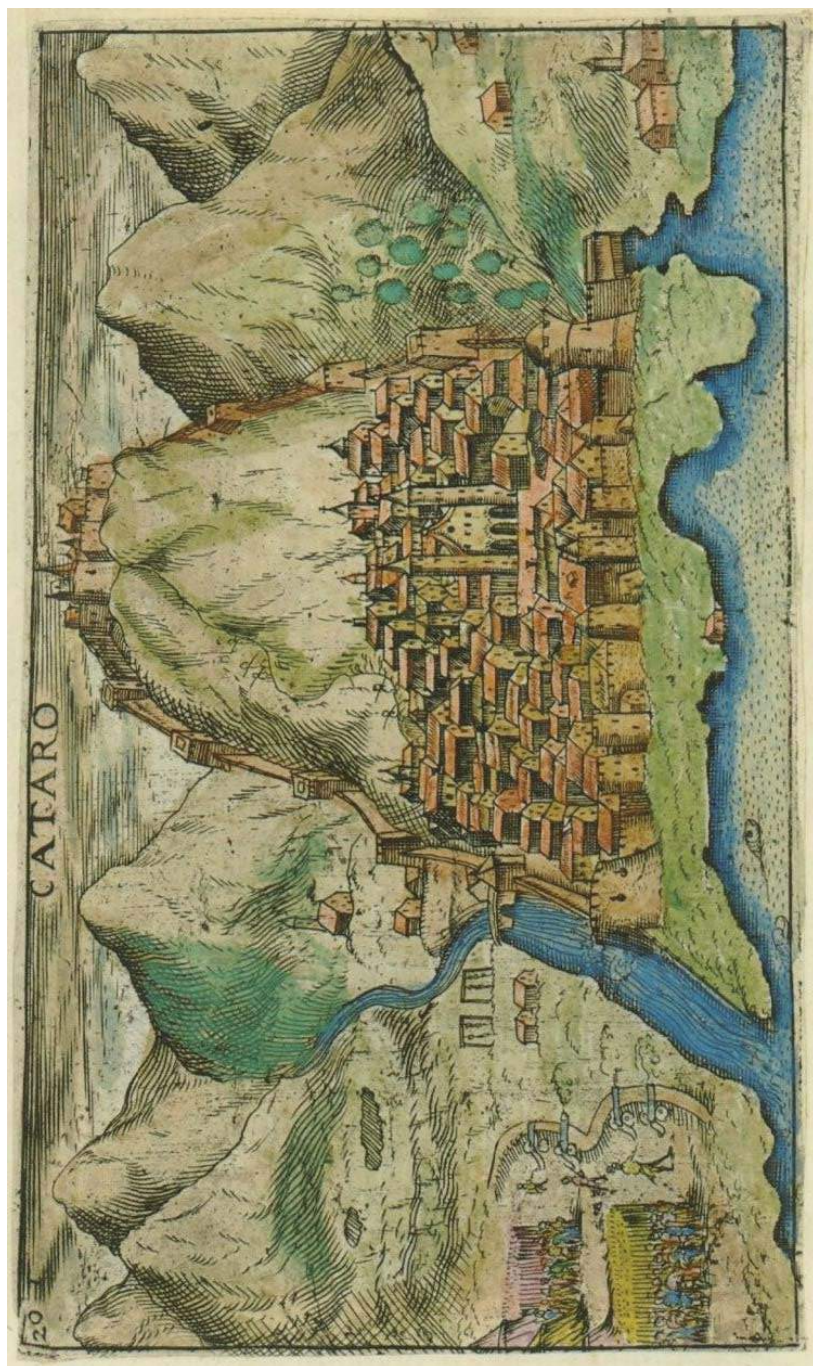
Appendix

Fig. 1. Giuseppe Rosaccio, *Cattaro*, engraving, 16th century, Cetinje, The State Archives of Montenegro, Department of Herceg Novi



Fig. 2. *Mocking of Christ*, Cattaro, church of Santa Maria Collegiata, 14th century



Fig. 3. *Road to Calvary*, Cattaro, church of Santa Maria Collegiata, 14th century

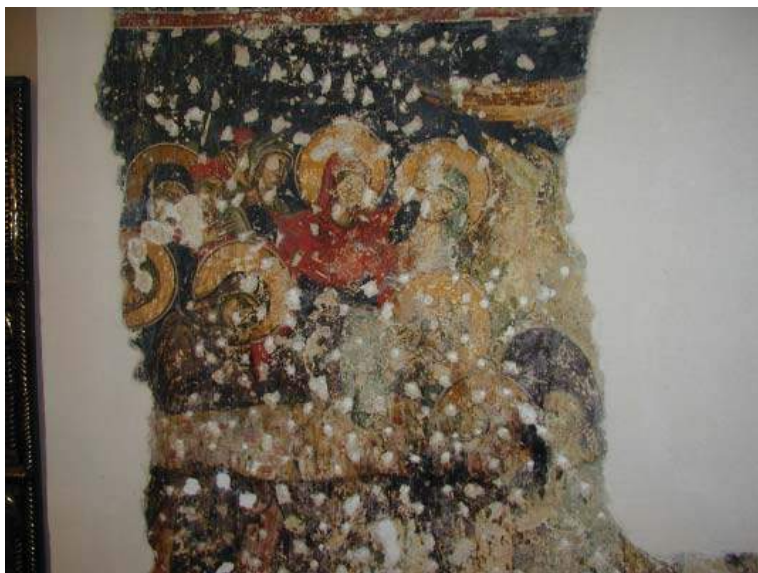


Fig. 4. *The Entombment with the Lamentation*, Cattaro, church of Santa Maria Collegiata, 14th century



Fig. 5. *The Apostle and the Archangel*, Cattaro, church of Santa Maria Collegiata, 14th century



Fig. 6. *Deesis*, Cattaro, church of Saint Michael, 15th century



Fig. 8. *Stigmatization of Saint Francis*, Cattaro, church of Saint Anne, 15th century



Fig. 7. *Saint Martin*, Cattaro, church of Saint Anne, 15th century

Progetto R.I.M.E.M. Un sito inedito nell'alta valle del Chienti: Fiungo

Elisabetta Maroni*

* Elisabetta Maroni, laureanda del corso di laurea magistrale in Management dei Beni Culturali, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: eli.maroni@gmail.com.

R.I.M.E.M. (Ricerche sugli Insediamenti Medievali nell'Entroterra Marchigiano), diretto da Umberto Moscatelli del Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo dell'Università degli Studi di Macerata, è un progetto a lungo termine finalizzato allo studio dell'evoluzione del paesaggio delle Marche interne in una prospettiva diacronica; per approfondimenti si rimanda ad alcune pubblicazioni e relativa bibliografia: cfr. ad es. Minguzzi *et al.* 2003; Antongirolami 2005; D'Ulizia 2005 e 2008; Gnesi *et al.* 2007; Konestra *et al.* 2011; Ravaschieri 2011; Moscatelli 2012. La presente ricerca, che rientra appunto nelle attività del progetto R.I.M.E.M., è stata oggetto della mia tesi di laurea triennale: *Ricerca archeologica nell'area del castello di Fiungo*, Conservazione e gestione dei beni culturali (UniMc), A.A. 2010-2011, relatore prof. Moscatelli.

Un sincero ringraziamento, oltre che al prof. Moscatelli, va a coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa ricerca, con la loro esperienza e con il loro tempo: al dott. Diego Gnesi Bartolani per i rilevamenti con stazione totale, a mio padre e a Lorenzo, per il loro instancabile supporto durante le ricognizioni; al prof. Rossano Cicconi, a Daniela Casadidio, Attilio Lucarini, Marisa Lana (Sezione di Archivio di Stato di Camerino), al prof. Luca Barbini (Archivio della Curia Arcivescovile di Camerino e San Severino) e al personale dell'Archivio di Stato di Macerata, per il loro supporto nella ricerca d'archivio; ai signori Quinto e Venanzio Bernardini e alla signora Franca Micozzi-Ferri, per le loro testimonianze; alla prof.ssa Eleonora Paris e alla dott.ssa Gina Ottaviani, per le analisi archeometriche.

Abstract

Il lavoro propone un primo inquadramento storico e archeologico delle dinamiche insediative nell'area di Fiungo, frazione situata lungo la valle del fiume Chienti e appartenente al comune di Camerino, dove si collocano sia il borgo omonimo, tuttora in vita, sia la più antica fortezza, documentata fin dal pieno Medioevo e appartenente al sistema difensivo camerte dei Da Varano. La ricerca è supportata da fonti archeologiche e archivistiche dalle quali scaturisce una lettura diacronica del contesto.

This paper reports on historical and archaeological data about the site of Fiungo (territory of Camerino), a village placed in the valley of the Chienti river. In this area lie a village and a castle, both part of the defensive system of the city of Camerino during the rule of the Da Varano family. The archaeological record and the documentary sources give a diachronic overview.

1. *Fiungo: il sito*

Lo studio che qui si presenta offre un inquadramento storico e archeologico del complesso architettonico del castello¹ di Fiungo e delle dinamiche insediative nell'area circostante. Il contesto, situato lungo la valle del Chienti in territorio di Camerino (fig. 1), è di fatto inedito, dal momento che su di esso sono disponibili in bibliografia solo brevi note contenute all'interno di studi di carattere più generale².

Nell'area in esame si collocano sia il borgo sia il castello, documentato sin dal pieno Medioevo e appartenente al sistema difensivo camerte³ e più precisamente alla linea di difesa orientale; della stessa linea facevano parte, tra le altre, la rocca di Campolarzo e la rocca Varano, non lontane da Fiungo.

Oggi il borgo si trova su un pianoro posto lungo il versante occidentale del Monte Fiungo; è composto da poche abitazioni che affiancano alcuni edifici – prevalentemente in pietra – in totale stato di abbandono e degrado per effetto

¹ Sull'uso e sul significato dei termini *castrum* e *castellum* e relative traduzioni: cfr. ad es. Settia 1984, pp. 41-42, e 1999, p. 18; Gelichi 1997, pp. 129-131; Barbero, Frugoni 2008, pp. 63-65.

² Tra essi: Serra 1929; *Camerino: ambiente, storia, arte* 1976; Di Stefano 1983, 1987 e 2007; Bittarelli 1985; Grifi 1985; Antongirolami 2005.

³ Per un'analisi dell'incastellamento nella valle del Chienti: Antongirolami 2005; D'Ulizia 2008. Per un'analisi dell'incastellamento nell'area marchigiana e camerte: Cruciani Fabozzi 1975; Bonifazi, Cascini 1984; Grifi 1985; Mauro 1992; Bernacchia 2002. Per una puntuale ricostruzione delle vicende storiche di Camerino: Feliciangeli 1904; Boccanera, Corradini 1970; Corradini 1972 e 1993; Bonfili 1973; Bittarelli 1975 e 1985; *Camerino: ambiente, storia, arte* 1976; Chierici 1979; Alfieri 1983; De Rosa 1983; Bonifazi, Cascini 1984; Marengo 1992/1993; Bernacchia 1997 e 2004; Di Stefano 1998 e 2007; Guerra Medici 2000; Rivola, Verdarelli 2001; De Marchi, Falaschi 2003.

dello spopolamento che ha interessato questo villaggio (fig. 2)⁴. Il castello, invece, è in vetta a un piccolo poggio che si stacca dal versante montano e domina un'ansa del fiume Chienti (fig. 3). La fortezza – in pessimo stato di conservazione – è stata interessata da estesi crolli delle murature e da un sensibile innalzamento del piano di calpestio interno ed esterno al recinto murario.

A poche decine di metri a Sud-Est del castello (fig. 4) è stato possibile individuare una piccola cava, verosimilmente utilizzata per l'estrazione della materia prima occorrente alla costruzione dell'edificio; subito a Est della fortezza, inoltre, si trova una zona caratterizzata dalla presenza di strutture murarie in grave stato di degrado, nonché da alcuni microrilievi riconducibili a una serie di vani interrati, di incerta interpretazione. Oltre a ciò, in più punti sono stati localizzati altri resti di muri a secco (fig. 5), forse di contenimento, oltre a concentrazioni costituite da frammenti di coppi e di laterizi e da pietrame.

Per la definizione delle potenzialità archeologiche del contesto, infine, è stato rilevante il contributo offerto dalle fonti orali; uno degli abitanti della zona ha riferito che, in anni passati, le normali pratiche agricole locali portavano all'affioramento di manufatti di vario tipo, in particolare laterizi. Grazie alla stessa testimonianza, inoltre, sono state individuate una fontana in muratura, ubicata subito al di sotto del pianoro in direzione Nord-Est, e i resti di un ponte, situato a monte dell'ansa dominata dal castello⁵.

2. Il castello di Fiungo

2.1 Vicende storiche

Le prime notizie sull'insediamento di Fiungo risalgono al XIII secolo. Nel Diploma del cardinale Sinibaldo Fieschi del 1240 «Flungum» è citato tra i territori appartenenti al comune di Camerino, senza ulteriori precisazioni in merito alla tipologia insediativa⁶; nei frammenti del catasto databili tra il 1264 e il 1267⁷, conservati nel Fondo Comunale della Sezione d'Archivio di Stato di Camerino, la località viene menzionata come «villa Flungi»⁸, mentre in un documento datato 16 febbraio 1265 compare il solo toponimo «Flungi», privo

⁴ Lo studio storico-archeologico del borgo è tuttora in corso.

⁵ Come per il borgo, lo studio storico-archeologico del ponte è ancora in corso.

⁶ Santoni 1894, p. 6; Bittarelli 1985, p. 136; Antongirolami 2005, tab. VI e fig. 18, IdCastello 192; il toponimo «villa Flungi» citato nelle Carte dell'Abbazia di S. Croce di Sassovivo nel 1228 viene associato a Fiume, frazione del comune di Pievetorina (Petronio Nicolaj 1974, doc. 6; Chierici 1979, p. 213).

⁷ Saracco Previdi 1982, pp. 27-28.

⁸ Sezione di Archivio di Stato di Camerino [d'ora in poi SASC], *Archivio Comunale di Camerino* [d'ora in poi ACC], *Codici diversi*, Frammenti di catasto, V. 8, cc. 80r-81r; Bittarelli 1985, p. 136.

di ulteriori specifiche⁹. Nelle *Rationes Decimarum* del 1299-1300 «Flugni» viene ricordata in quanto sede della chiesa «S. Iohannis»¹⁰.

Nella successiva *Descriptio Marchiae Anconitanae* del cardinale legato Alborno, Fiungo – che rientra nelle pertinenze della *civitas* di Camerino, a sua volta soggetta al dominio della Chiesa¹¹ – appare articolato in due poli distinti. Compaiono infatti sia il «castrum» – «Frungni» o «Flogni» – sia la «villa Flugni»¹². Tale articolazione è da considerarsi precedente alla redazione del documento stesso, ma comunque non anteriore al 1320¹³.

Nella *Divisio castrorum dominorum de Varanis* tra i quattro figli di Rodolfo III, risalente al 1429, «villa Flugni» risulta assegnata a Gentilpandolfo¹⁴.

Più tardi, nel catastino rustico dei Da Varano del 1454, viene di nuovo citata «villa Fiongho», nell'ambito della quale essi possedevano due terreni scotinati, cioè coltivati a scotano¹⁵. Nell'Inventario borgesco del 1502, che registra i beni usurpati dai Borgia ai Da Varano, «Fiongo» risulta tra i «castelli murati» del terziere di Sossanta¹⁶. Circa sessant'anni dopo, «Castrum Flugni» è tra i «castra, et universitates, quae communi baiulos assignare tenentur, et debent» nello Statuto di Camerino del 1563¹⁷.

Fino a questo momento, le vicende storiche di Fiungo risultano strettamente connesse a quelle più generali del comune camerte e non si discostano, almeno in linea di massima, da quelle degli altri insediamenti coevi: infatti Fiungo fu insediamento prima di proprietà del Comune, poi della Signoria e infine dello Stato Pontificio.

Dopo tale data, alcune visite pastorali ci informano circa alcuni dettagli delle vicende storiche dell'area di Fiungo¹⁸, fino a quando, a partire dal XVII secolo, queste ultime appaiono legate alla famiglia Cucchiaroni di Camerino.

⁹ SASC, ACC, *Miscellanea*, Codice varanesco, V. v. 10, cc. 24v-28r.

¹⁰ Sella 1950, nn. 5584, 5603, 5604; Bittarelli 1983, p. 412; la cappella citata nei nn. 5603, 5604 è elencata tra le cappelle che seguono la «Plebs Faverii» (Corradini 1991, p. 189 nota 22).

¹¹ Saracco Previdi 2010, note 1, 28.

¹² Ivi, rispettivamente note 67, 83, 160. Permangono tuttavia incertezze nelle attribuzioni toponomastiche; in particolare sembra più convincente l'associazione di Fiungo con «Frungni» (più comunemente «Flungni»: ivi, nota 67), mentre non è del tutto chiara l'identificazione con «castrum Flogni». Inoltre quest'ultimo risulta difficilmente identificabile anche con «castrum Flegni» (Ivi, nota 70), già presente nell'elenco dei *castra* appartenenti a Camerino. L'incertezza rimane, considerando anche la variazione del nome attestata in documenti successivi in un toponimo simile a «Flogni», cioè «Fiongo».

¹³ Ivi, p. XXXIII.

¹⁴ SASC, ACC, *Miscellanea*, Documenti di casa Varano, V. v. 10, VII; SASC, ACC, *Miscellanea*, Codice Varanesco, V.v.10, cc. 350r-351r; Turchi 1762, doc. CIV, p. CLVII.

¹⁵ SASC, ACC, *Codici diversi*, Catastino dei signori Varano (secc. XV-XVI), V. 9, c. 42r; per la coltivazione dello scotano: Boccanera 1988.

¹⁶ Corradini 1993, p. 77.

¹⁷ SASC, ACC, *Statuta populi civitatis Camerini*, Camerino, 1563, Rp. 3/4, lib. I, rub. 34, c. 11r.

¹⁸ Archivio della Curia Arcivescovile di Camerino e San Severino [d'ora in poi ACACS], *Visita pastorale*, n. 4, 1573, cc. 74v-76r.; ACACS, *Visita pastorale*, n. 6, 1582, cc. 267r-267v; ACACS, *Visita pastorale*, n. 14, 1608, c. 82r; ACACS, *Visita pastorale*, n. 19, 1624, cc. 122v-123r.

Tale famiglia gravitava nella zona di Fiungo sin dal 1620, perché deteneva in enfiteusi dei terreni di proprietà della Regia Camera Apostolica¹⁹.

Di particolare interesse sono alcune testimonianze dalle quali sembra di capire che tra la fine del '600 e i primi decenni del '700, nella zona di Fiungo esistevano due chiese: la chiesa di S. Giovanni Apostolo ed Evangelista e l'«ecclesia Deiparae, et SS. Venantii, et Philippi Fiunghi», o semplicemente di S. Maria²⁰, di giuspatronato dei Cucchiaroni. Ciò pone un problema di collocazione topografica dei due edifici che, sulla base della documentazione disponibile, non appare di facile risoluzione. I documenti che forniscono le indicazioni più utili sono una visita pastorale del 1712, un inventario del 1726 e un terzo documento del 1737, antecedente a una visita del vescovo di Camerino Ippolito Rossi.

Nel primo, in riferimento alla chiesa di S. Maria, si afferma che:

[Il vescovo] Visitavit Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum, quod retinetur in eodem altari decenti ex decretis editis in anteactis visitationibus, attenta distantia et solitudine Ecclesiae Parrocchialis²¹.

Nel secondo, in riferimento alla stessa chiesa, si afferma, in due diversi passi, che:

Detta Chiesa, o Cappella è situata nel detto Castello avanti la mia Casa con la Strada Publica in mezzo, d'ogni intorno i terreni di Casa²².

[Detta Cappella] solamente è stata fatta, e si mantiene per solo comodo di mia Casa, essendo la Chiesa della Comunità [con tutta evidenza quella di S. Giovanni] assai lontana e fuori dall'abitazione comunitativa²³.

Nel terzo, infine, si afferma che:

¹⁹ SASC, *Archivio Notarile di Camerino* [d'ora in poi ANC], *Pietro Lenci*, 1759-1765 (n. 7945), c. 58r. La famiglia Cucchiaroni fu una famiglia di origine mercantile, la cui più antica attestazione documentaria risale alla seconda metà del Quattrocento; alcuni suoi membri figurano inoltre nei consigli generali camerti del 1546 e del 1705 (Di Stefano 1998, pp. 132, 159, 166).

²⁰ Viene menzionata come «Ecclesia Deiparae, et SS. Venantii, et Philippi Fiunghi» nel 1712 e come chiesa di S. Maria nel 1737. Probabilmente la fondazione di tale chiesa è antecedente al 1712; infatti nel documento del 1712 si fa riferimento alla sua fondazione da parte del «quondam Reverendus Dominus» Federico Cucchiaroni e a decreti emanati «in anteactis visitationibus» mentre nel documento del 1737 si fa cenno alla presenza del libro dei morti iniziato nel 1696 e a quello dei matrimoni iniziato invece l'anno successivo (ACACS, *Visita pastorale*, n. 40, 1712, c. 326v; ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), «Risposta sopra li quesiti dell'Instruzioni preparatorie per la prima Sacra Visita di Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Ippolito Rossi Vescovo di Camerino», 1 maggio 1737 [d'ora in poi doc. 1737] (Documento redatto da Antonio Nicola Consoli, rettore *pro tempore* della chiesa parrocchiale del castello di Fiungo).

²¹ ACACS, *Visita pastorale*, n. 40, 1712, c. 326v.

²² ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), «Inventario della Cappella, e Suppellettile della medesima situata nel Castello di Fiungo Ius Padronato di Casa Cucchiaroni», 29 ottobre 1726 [d'ora in poi doc. 1726] (Documento redatto da Giuseppe Cucchiaroni).

²³ ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), doc. 1726.

Il Santissimo Sacramento dell'Eucaristia si conserva in una Chiesola che è in patronato della Casa Cucchiaroni di Camerino situata havanti l'abitazione della detta Casa Rurale di detti Cucchiaroni [...] Il detto Santissimo Sagramento che si conserva nella detta Chiesola sotto il titolo di S. Maria²⁴.

Dai passi sopra riportati si evince quindi che la chiesa di S. Maria era più vicina alla comunità di Fiungo (che con ogni probabilità all'epoca si trovava sul pianoro) di quanto non lo fosse la chiesa di S. Giovanni²⁵; la stessa si trovava di fronte alla casa dei Cucchiaroni ed era «situata nel detto Castello», dove però non è chiaro se il termine «castello» si riferisca alla fortezza o, più genericamente, alle sue pertinenze.

Qualche anno dopo (ottobre 1742) il castello viene raffigurato in una delle mappe del catasto Salimbeni²⁶ (fig. 6), dove compare come «Rocca di Fiungo sfasciata» e dove altresì la comunità appare stanziata nel pianoro più in alto, dove si trova l'attuale frazione. Nei pressi di questa, alle particelle 93 e 75 – nei pressi dell'edificio contrassegnato dalla lettera A – sono riconoscibili due edifici rappresentati come luoghi sacri (fabbricati con croce); accanto a quello che ricade nella particella 93, isolato dagli altri edifici, compare l'annotazione «La chiesa parrocchiale».

La lettura della mappa è complicata dalla perdita del relativo registro; non è quindi possibile identificare né gli edifici contrassegnati con le lettere alfabetiche né con certezza quale sia la parrocchiale. Infatti nel 1737 risulta essere tale la chiesa di S. Maria²⁷, ma non è chiaro se lo fosse contemporaneamente anche quella di S. Giovanni. Dalla mappa è ricavabile anche un quadro abbastanza dettagliato della viabilità locale: la strada che attraversava il Chienti sul ponte di Fiungo dopo essersi staccata dalla «Strada Romana»²⁸, conduceva alla «fonte»²⁹ e raggiungeva il villaggio. Una breve diramazione di tale percorso serviva l'accesso al castello.

Nel registro del 1783 relativo a Fiungo il maggior proprietario nell'area considerata risulta essere Niccola Cucchiaroni, figlio del già ricordato

²⁴ ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), doc. 1737.

²⁵ La chiesa di S. Maria, privata, era probabilmente frequentata anche dalla comunità, visto che essa, insieme ai Cucchiaroni, provvedeva al mantenimento della lampada: ACACS, *Visita pastorale*, n. 40, 1712, c. 326v: «Oleum pro lampade subministratur pro medietate anni ab dominus Rodolpho, et pro alia medietate anni ab universitate fiunghi»; ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), doc. 1726: «Il mantenimento della lampada per detta Cappella si deve mettere sei mesi dalla Comunità sei altri mesi si contribuisce da me sottoscritto per [...] elemosina senza obbligo alcuno essendo detta Comunità povera, e miserabile».

²⁶ SASC, *Catasto Salimbeni*, Mappa di Fiungo, n. 35.

²⁷ ACACS, *Serie inventari, San Maroto*, 1639-1822 (fogli sciolti), doc. 1737.

²⁸ A partire dal 1578 la valle del Chienti fu percorsa dalla nuova «Strada Romana», che collegava Roma a Loreto, sede della nota basilica mariana. Rispetto al tracciato precedente, che attraversava Camerino, San Severino e Recanati, il nuovo tracciato evitava centri d'altura, passando quindi per Muccia, Valcimarra e Tolentino (Di Stefano 2011).

²⁹ Cfr. paragrafo 1, p. 89.

Giuseppe³⁰. Tra i suoi 106 terreni, aveva anche in enfiteusi dalla Regia Camera Apostolica un «Terreno sodivo con Rocca dirupata [...]» ubicato in «vocabolo il Castello»³¹. Tale terreno, che insieme ad altri era appartenuto alla comunità di Fiungo fino alla sua soppressione, venne devoluto alla Regia Camera Apostolica e richiesto in enfiteusi perpetua da Niccolò Ridolfo Cucchiaroni nel 1761³².

Una successiva mappa del territorio di Fiungo ci riporta all'Ottocento³³ (fig. 7); si tratta della cartografia catastale napoleonica ripresa da quella gregoriana. Qui la particella 3492, corrispondente al castello di Fiungo, non è più rappresentata come fabbricato, bensì come terreno, a sud del quale si trova la vecchia strada, che ora però appare monca della diramazione verso il castello e interrotta in prossimità del Chienti. Il percorso è ora denominato «Strada comunale detta del Castellaccio», toponimo che ricorre frequentemente nella matrice del 1859.

Relativamente all'abbandono del sito fortificato non si hanno testimonianze dirette³⁴; è tuttavia possibile che un ruolo determinante sia stato ricoperto dai terremoti, molto frequenti nell'area camerte. Il terremoto del 28 luglio 1799, ad esempio, interessò Fiungo con una intensità valutata nell'ordine dell'ottavo grado della scala Mercalli³⁵, provocando verosimilmente ulteriori danni al castello, già diroccato e abbandonato almeno dal 1742. Ciò potrebbe spiegare il fatto che nella mappa ottocentesca il castello non viene più rappresentato come edificio, bensì come terreno, e anche che nella planimetria risulta mancante una torre che invece è raffigurata nella mappa settecentesca.

Un'altra causa di degrado potrebbe essere ricondotta alle generali condizioni di rischio idrogeologico della zona, con particolare riferimento all'area sede della fortezza, ai piedi del monte Fiungo³⁶. A tali cause andarono probabilmente

³⁰ SASC, ANC, *Venanzo Peda*, 1779 (n. 8186), c. 377v.

³¹ SASC, *Fondo Catasti*, Fiungo, Reg. 164 (1783), p. 12 n. 93. Nel 1783 le 106 particelle «sono al presente possedute da Gian Francesco Porfiri» (ivi, p. 3). Quella dei Porfiri risulta tra le famiglie mercantili della prima metà del Quattrocento (Di Stefano 1998, p. 131; cfr. anche ivi, pp. 135 nota 38, 140 nota 56, 141, 160, 162, 166, 170). Il passaggio di proprietà è esplicitato in un volume probabilmente precedente a quello del 1783 mediante una voltura annotata a margine, all'inizio della partita dei Cucchiaroni: SASC, ACC, *Catasto, estimo e lira (1709-1795), Assegne in filza (vol. senza data)*, Cortine, Fiungo, U. 8, p. 3.

³² SASC, ANC, *Pietro Lenci*, 1759-1765 (n. 7945), cc. 58v-60r.

³³ Archivio di Stato di Macerata [d'ora in poi ASM], *Catasto Gregoriano*, Caldarola, Cartella 80/2, Foglio XIV.

³⁴ La comunità di Fiungo ha conosciuto nel tempo un'involuzione demografica: infatti la sua popolazione scese dai 114 abitanti del 1562 ai 103 del 1570, ai 59 abitanti nel 1618 (Di Stefano 1983, p. 369), fino ad essere soppressa nel 1655, come risulta dalla relazione di monsignor Casanate (Ciapparoni 1981, p. 11); nel 1829 contava ancora 24 anime, mentre nel 1853 era composta da 45 persone (rispettivamente: *Indice alfabetico* 1829, p. 85; *Statistica della popolazione* 1857, p. 40).

³⁵ L'elenco delle località nella zona di Camerino colpite dal terremoto del 28 luglio 1799 è consultabile al sito: <http://emidius.mi.ingv.it/DBMI04/query_eq/external_call.htm?eq_id=14808&eq_group=>>, 28.03.2014.

³⁶ La carta del Rischio Idrogeologico (Tavola RI 56) è consultabile al sito: <http://www.autoritabacino.marche.it/download/pai/ElabGra2/tav_ri56.pdf>, 28.03.2014.

a sommarsi le cessate esigenze di difesa, sia nei confronti di Camerino, sia nei confronti della popolazione locale, stanziata sul pianoro almeno dal Settecento³⁷.

Un'ultima fonte cartografica è la mappa catastale del 1942³⁸. Qui non solo non è visibile un fabbricato nell'area corrispondente al castello diroccato, ma non è più riconoscibile neanche la sua articolazione planimetrica, drasticamente semplificata mediante la rappresentazione di un quadrilatero corrispondente alla particella 47. Della «Strada comunale detta del Castellaccio» viene raffigurato solo il tratto orientale, ormai ridotto a sentiero, come si evince chiaramente dalla simbologia utilizzata. La zona intorno a tale sentiero e al rudere è denominata «La torraccia», toponimo che trova riscontro nelle matrici e che costituisce l'unica testimonianza dell'esistenza della rocca. La particella 47, situata appunto in località «La Torraccia», è registrata come incolto produttivo e non reca alcun riferimento alla presenza della rocca³⁹.

Una foto aerea scattata dalla R.A.F. qualche anno dopo (fig. 8), e cioè nel 1944, mostra che nell'area corrispondente al castello, alla fonte nonché al pianoro risultano coltivate ampie zone che oggi sono invece completamente ricoperte dalla vegetazione. Nella stessa foto, oltre al perimetro del castello, appare ancora visibile parte dell'antico tracciato che collegava il pianoro alla fonte, e questa al ponte.

³⁷ Come già ricordato, le ricerche sul borgo sono ancora in corso, sicché al momento si può solo ipotizzare che esso possa essersi sviluppato anche prima del 1742 sul pianoro, che presentava caratteristiche morfologiche favorevoli sia all'insediamento sia ai lavori agricoli. Si anticipa comunque che, dal confronto delle tre mappe catastali disponibili per la zona, si evincono innanzitutto alcune trasformazioni relative alla sua articolazione. Pur mancando il registro relativo alla mappa settecentesca, risulta evidente la presenza di due edifici ecclesiastici, riconoscibili dalla simbologia utilizzata per la loro rappresentazione. Nella matrice relativa alla mappa ottocentesca gli edifici registrati sono: una «casa di propria abitazione», una «casa di proprio uso», tre case coloniche, tre case ad uso stalla, una «casa ad uso palombara» e un «oratorio privato»; inoltre all'interno di un terreno di proprietà della «Parrocchia in Fiungo di San Giovanni», a Sud del borgo, erano verosimilmente presenti anche la chiesa di S. Giovanni e il cimitero (da identificarsi con le particelle contrassegnate da lettere alfabetiche, di cui solo una corrisponde a un fabbricato, che non trovano riscontro nelle matrici). Nei recenti registri del XX secolo sono invece registrati quattro fabbricati rurali, un «fabbricato urbano», una «porzione di fabbricato urbano» e una «porzione di fabbricato da accertare all'urbano (oratorio privato non aperto al pubblico)» (SASC, *Catasto Salimbeni*, Mappa di Fiungo, n. 35; ASM, *Catasto Gregoriano*, Caldarola, Cartella 80/2, Foglio XIV; ASM, *Catasto Gregoriano*, Matrice di Camerino, Registri 57 e 58; SASC, *Ufficio Imposte Dirette*, Mappa 94, matrice formata nel 1942 e aggiornata fino al 1959; SASC, *Ufficio Imposte Dirette*, Registri 100, 105, 106 e 121).

³⁸ SASC, *Ufficio Imposte Dirette*, Mappa 92, matrice formata nel 1942 e aggiornata fino al 1959.

³⁹ Dagli anni '60 ad oggi il castello risulta di proprietà della famiglia Micozzi-Ferri (SASC, *Ufficio Imposte Dirette*, Reg. 105, numero di partita 1051; SASC, *Ufficio Imposte Dirette*, Reg. 119, numero di partita 3946).

2.2 Descrizione delle strutture e delle tecniche costruttive⁴⁰

Nella sua attuale conformazione, il complesso fortificato (fig. 9) è composto da una cinta muraria (CF 1) e da due torri angolari: una a pianta quadrilatera nell'angolo Sud-Ovest (CF 2) e l'altra a pianta poligonale nell'angolo Sud-Est (CF 3). La terza torre nell'angolo Nord-Est, quella raffigurata nella mappa Salimbeni (fig. 10), nell'Ottocento risulta già crollata (fig. 11).

CF 1: cinta muraria

Il tratto Ovest attualmente compare solo nella forma di un microrilievo. Il tratto Nord-Est, o meglio la sua facciata esterna, risulta visibile solo a tratti in quanto è per lo più nascosto dalla vegetazione, che però con il suo andamento ne rivela la presenza; la facciata interna è invece completamente interrata. Il tratto Nord sembrerebbe essere perduto, forse anche per le frane che interessano l'area, e comunque non appare riconoscibile. Il perimetrale Sud della cortina è quello meglio conservato; qui si collocano l'accesso al castello (EA 1) e le sole due torri conservate (CF 2, 3). Il suo paramento esterno a Est dell'accesso (USM 1, fig. 12), pur caratterizzato da diversi crolli, è visibile per 13 m circa di lunghezza e per un alzata massimo di 1,40 m ca. dal piano di calpestio esterno. Il paramento interno corrispondente (USM 10, fig. 13) è visibile per 11 m circa e per un alzata massimo di 2 m circa; su di esso è appoggiata una lastra di calcare non più nella sua posizione originaria⁴¹. A Ovest dell'entrata è ben visibile il paramento esterno (USM 2) conservato per 3 m circa in lunghezza e per un alzata massimo di 1,20 m circa; del paramento interno (USM 11), quasi completamente interrato, sono visibili solo le estremità.

CF 2: torre a pianta quadrilatera (fig. 14)

La struttura aggetta dalla cortina muraria di 4 m circa e risulta leggermente ruotata verso Ovest; uno dei tre perimetrali conservati (USM 12) ammassa direttamente con USM 11 (fig. 15). Ciò lascerebbe pensare che la torre non presentasse un quarto perimetrale e che quindi il corpo di fabbrica risultasse completamente aperto verso l'interno del castello. Rispetto a USM 12, gli altri paramenti interni (USM 13, 14) sono meglio conservati e raggiungono un'alzata di 1,60 m circa (fig. 16).

⁴⁰ Per la metodologia relativa all'analisi delle strutture murarie si rimanda principalmente alle seguenti pubblicazioni (con relativa bibliografia): Brogiolo 1988; Francovich, Parenti 1988; Bianchi 1996; Cagnana 2000; Boato 2008; Brogiolo, Cagnana 2012.

⁴¹ La lastra misura m 1,30x1x0,10.

Per quanto riguarda i paramenti esterni, il paramento Est (USM 3) è quello meglio osservabile, sia perché ha un alzataio massimo di 4 m circa sia perché è accessibile con più facilità. Gli altri (USM 4 e USM 5) sono interessati da consistenti crolli (soprattutto USM 5); inoltre USM 4 è raggiungibile con difficoltà perché si affaccia su un dirupo.

CF 3: torre a pianta poligonale (fig. 17)

La struttura è completamente interrata al suo interno, mentre sono meglio leggibili i suoi paramenti esterni (USM 7, 8, 9). La forma poligonale della pianta, attualmente meno evidente, risulta con tutta chiarezza nella cartografia storica.

Prima di passare alla descrizione delle tecniche edilizie, si espongono qui di seguito alcune considerazioni relative a tutto il complesso architettonico. Innanzitutto, tutte le murature meglio conservate – il cui spessore è di 1 m circa – sono composte da due paramenti in materiale lapideo e da un nucleo interno di elementi lapidei di pezzatura ridotta e malta. Inoltre, dall'analisi stratigrafica degli elevati non emergono discontinuità significative.

Per quanto riguarda i materiali utilizzati per la costruzione⁴², la materia prima utilizzata è la maiolica, una roccia calcarea piuttosto diffusa e presente anche a Fiungo nelle immediate vicinanze della fortezza, proprio dove si trova la cava. Si può quindi dedurre che la materia prima sia stata reperita *in loco*. Tale prassi, che garantiva un'ottimizzazione dei costi e dei tempi, è stata riscontrata anche in altri siti fortificati dell'alta valle del Chienti⁴³.

Per quanto riguarda la malta, essa appare generalmente erosa e meglio conservata solo nella parte più bassa visibile dell'angolo tra USM 3 e USM 4. Le malte campionate sono di calce e presentano una composizione mineralogica costante a base di abbondante calcite (riscontrata sia nel legante sia nell'aggregato), presenza di quarzo e tracce di feldspati; solo il campione prelevato dalla USM 3 si discosta leggermente dagli altri per una discreta presenza di quarzo e tracce di minerali argillosi. È possibile quindi dedurre che anche per la produzione di calce si sia utilizzato il materiale calcareo locale; la

⁴² I materiali da costruzione (elementi litici e malte) del castello e del ponte sono stati analizzati presso il Laboratorio di Mineralogia dell'Università degli Studi di Camerino dalla dott.ssa Gina Ottaviani e sono stati oggetto della sua tesi di laurea triennale: *Analisi archeometriche dei materiali da costruzione del castello di Fiungo (Camerino, Mc)*, Scienze e tecnologie per la conservazione e restauro dei beni culturali (UniCam), A.A. 2011-2012, relatrice prof.ssa Eleonora Paris. Le osservazioni tecniche contenute in questo contributo sono tratte appunto dal lavoro di Gina Ottaviani. I campioni sono stati analizzati mediante microscopio petrografico a luce polarizzata (MO) (per l'analisi delle sezioni sottili di cinque campioni litoidi che presentavano delle peculiarità sulla base dell'analisi macroscopica), microscopio stereoscopico a luce riflessa (per l'analisi dei campioni di malta e delle superfici di taglio fresco dei campioni lapidei) e diffrattometria dei raggi X per polveri (PXRD) (per l'analisi mineralogica dei campioni di malta).

⁴³ D'Ulizia 2008, p. 70.

minima differenza di composizione della malta, di cui si riferiva a proposito dell'USM 3, secondo le valutazioni del laboratorio, non riflette necessariamente una scelta tecnica intenzionale.

Per poter meglio contestualizzare le tecniche edilizie riscontrate nel castello di Fiungo, si ritiene utile presentare un breve elenco di quelle individuate da Alessandra D'Ulizia – al cui lavoro si è fatto costante riferimento – in altre fortificazioni della valle del Chienti⁴⁴:

- tecnica 1: irregolare senza corsi⁴⁵;
- tecnica 2: regolare con corsi sub-orizzontali. All'interno di questa tecnica sono stati individuati quattro sottotipi in base a differenze nell'apparecchiatura (sottotipi A, B, e D) e alla diversità del materiale impiegato (sottotipo C); all'interno del sottotipo A sono state individuate cinque varianti in base alla diversità del materiale usato come zeppa (varianti Aa e Ab), al materiale usato nella muratura (variante Ac), in base alle maggiori dimensioni degli elementi lapidei (variante Ad) e all'alta quantità di zeppe impiegate (variante Ae)⁴⁶;
- tecnica 3: regolare a corsi orizzontali. All'interno di questa tecnica sono stati individuati due sottotipi caratterizzati dalla presenza di sporadiche zeppe di calcare (sottotipo A) e da bozze caratterizzate da una superficie arrotondata (sottotipo B)⁴⁷;
- tecnica 4: regolare a corsi orizzontali con bozze squadrate. All'interno di questa tecnica è stato individuato un sottotipo, caratterizzato dalla presenza di bozze squadrate di grandi dimensioni e dall'uso di zeppe (sottotipo A)⁴⁸;
- tecnica 5: regolare a corsi orizzontali con conci squadrati e spianati. All'interno di questa tecnica è stato individuato un sottotipo, caratterizzato da un diverso tipo di lavorazione delle superfici e dalla presenza di zeppe in laterizi spezzati (sottotipo A); all'interno del sottotipo A è stata individuata una variante, caratterizzata dall'impiego di diverso materiale (variante Aa)⁴⁹.

Di seguito vengono presentate le tecniche costruttive individuate nelle USM studiate del castello di Fiungo. L'analisi è stata condotta su campioni di m 1x1 distribuiti tra le USM meglio conservate, accessibili e più rappresentative.

⁴⁴ Le strutture fortificate della valle del Chienti studiate dalla D'Ulizia sono: la rocca Col di Pietra, il castello di Capriglia, i castelli di Massa e Prefoglio, il castello di Percanestro, il castello di Serravalle del Chienti, la rocca di Sentino, la rocca Varano, la rocca di Campolarzo e la torre di Bistocco (D'Ulizia 2008).

⁴⁵ Ivi, p. 67.

⁴⁶ Ivi, pp. 67-68.

⁴⁷ Ivi, p. 68.

⁴⁸ Ivi, p. 68.

⁴⁹ Ivi, pp. 68, 70.

Tecnica 2/A (fig. 20): regolare con corsi sub-orizzontali (Tecnica 2), caratterizzata dalla presenza di zeppe (Sottotipo A): campioni USM 2, 3, 10

Campione USM 2: paramento costituito da bozze di forma quadrangolare, di medie e grandi dimensioni; gli elementi lapidei sono disposti su corsi sub-orizzontali alti 15 cm circa, con zeppe litiche. Le facce di alcuni elementi sono sommariamente sbazzate; i giunti e i letti di posa risultano irregolari.

Campione USM 3 (rappresentativo di tutto il CF 2): paramento costituito da blocchi spaccati intenzionalmente e bozze di forma quadrangolare, di medie e grandi dimensioni; gli elementi lapidei sono disposti su corsi sub-orizzontali di altezza tra 15 e 20 cm (circa), con zeppe litiche. Le facce sono sommariamente sbazzate; i giunti e letti di posa sono molto irregolari.

L'angolare che ammorso USM 3 con USM 4 è formato da elementi lapidei, quali conci e bozze, di dimensioni maggiori rispetto a quelli del paramento e alternati di testa e di taglio. Al contrario dei giunti, i letti di posa risultano sottili e abbastanza regolari.

Campione USM 10: paramento composto da blocchi spaccati intenzionalmente, bozze e lastre, di piccole, medie e grandi dimensioni; gli elementi lapidei sono disposti su corsi sub-orizzontali di altezza tra 10 e 15 cm (circa), con zeppe litiche. Alcuni corsi risultano sdoppiati a causa delle diverse dimensioni degli elementi e della forma irregolare di alcuni di essi. Le facce sono sommariamente sbazzate; i giunti e i letti di posa risultano irregolari.

Tecnica 2/B (fig. 20): regolare con corsi sub-orizzontali (Tecnica 2), caratterizzata dalla presenza di corsi sdoppiati (Sottotipo B): campione USM 8

Campione USM 8 (rappresentativo di tutto il CF 3): paramento costituito da blocchi e bozze, di piccole, medie e grandi dimensioni; gli elementi lapidei sono disposti su corsi sub-orizzontali di altezza molto variabile ed in media tra 20 e 30 cm (circa), con zeppe litiche. Le facce non presentano tracce di lavorazione; i giunti e i letti di posa risultano irregolari.

L'angolare che ammorso USM 8 con USM 9 è realizzato con elementi che presentano una lieve curvatura angolare e bozze, disposte verticalmente, di cui una presenta la faccia a vista leggermente arrotondata. Tale apparecchiatura consente di ammorsare le due pareti non ortogonali.

Tecnica 2/D (fig. 20): regolare con corsi sub-orizzontali (Tecnica 2), caratterizzati da un andamento irregolare e altezze diverse (Sottotipo D): campione USM 1

Campione USM 1: paramento composto da blocchi spaccati intenzionalmente, blocchi sfaldati e alcune bozze di forma quadrangolare, di piccole, medie e

grandi dimensioni; gli elementi lapidei sono disposti su corsi tendenzialmente sub-orizzontali, con zeppe litiche, di altezza variabile. Le facce non presentano tracce di lavorazione; i giunti e i letti di posa risultano irregolari.

Infine, per quanto riguarda gli stipiti di EA 1 (fig. 18), essi sono costituiti per lo più da conci con superfici lavorate accuratamente, alternati ad alcune bozze squadrate di medie dimensioni con facce sommariamente spianate. Nello stipite Ovest è presente un elemento litico angolare, sagomato a L (fig. 19); elementi litici di tal tipo sono presenti anche nell'ingresso principale del castello di Capriglia, nel comune di Pievevitorina⁵⁰.

In conclusione si osserva che la tecnica costruttiva 2 (regolare con corsi sub-orizzontali) – presumibilmente opera di maestranze specializzate – ampiamente diffusa negli altri contesti⁵¹, è riscontrata anche in questo sito fortificato (tab. 1); ciò implica che probabilmente nelle diverse comunità si fosse sviluppata in generale una simile tradizione costruttiva. Non chiare però le ragioni della presenza – anch'essa non estranea alle altre fortificazioni – di più sottotipi all'interno dello stesso contesto, che differenziano i diversi prospetti con apparecchiature non del tutto identiche. Tali sottotipi potrebbero essere ricondotti al lavoro di maestranze diverse, a cronologie differenti o alle caratteristiche dell'approvvigionamento del materiale; la posizione del campione, in prossimità del cantonale che ammorsa due pareti non ortogonali, potrebbe essere rilevante per spiegare il sottotipo B ma non i sottotipi A e D (il sottotipo A è presente infatti sia nei paramenti interni sia in quelli esterni, mentre il sottotipo D è presente solo in un paramento esterno). Infine anche nel castello di Fiungo è stato riscontrato l'intervento di maestranze di alto livello su ciò che resta dell'elemento architettonico di rifinitura, e cioè sugli stipiti dell'accesso⁵².

3. Conclusioni

Il lavoro svolto ha permesso di delineare un primo inquadramento storico e archeologico di un sito finora inedito. Dalle fonti archivistiche emerge innanzitutto la presenza di un insediamento almeno dal Duecento ma non risultano altrettanto chiare le sue dinamiche: genesi, sviluppo, articolazione e collocazione topografica nel corso dei secoli.

La mancanza di riferimenti alla fortezza innanzitutto nella documentazione del XIII secolo, e spesso anche nelle testimonianze dei secoli successivi, non implica necessariamente la sua assenza; quando presenti, non sempre sono

⁵⁰ Ivi, p. 57.

⁵¹ Ivi, p. 71.

⁵² Ivi, p. 72.

di chiara interpretazione. Inoltre, sebbene sia abbastanza evidente il ruolo difensivo e strategico del castello all'interno dello scacchiere difensivo camerte, ruolo peraltro rafforzato dal fatto che la fortezza era posta nelle immediate vicinanze della strada di fondovalle, dalla documentazione risulta poco chiaro il suo rapporto, nel tempo, con la comunità di Fiungo, la cui precisa collocazione topografica tra l'altro non emerge prima del Settecento. La mancanza di accenni all'ubicazione del borgo apre dunque la strada ad alcune ipotesi: che esso possa essersi sviluppato alle pendici del Monte Fiungo (quindi in corrispondenza dell'area sede della fortezza e in prossimità dell'importante asse viario), oppure che si trovasse sul pianoro già prima del Settecento, considerando sia le sue favorevoli caratteristiche geomorfologiche sia l'assenza di quel rischio idrogeologico che invece caratterizzava verosimilmente l'area del castello.

A tali interrogativi non sembra possibile rispondere solo attraverso le fonti scritte consultate, forse a causa del loro genere e della insufficiente quantità esaminata (e a volte disponibile) per ogni secolo.

D'altro canto, interpretazioni basate solo su fonti documentarie potrebbero risultare distorte. A tal proposito significativi gli studi sugli insediamenti delle campagne altomedievali toscane e sull'origine del castello in Inghilterra, che hanno visto storici e archeologi giungere separatamente a conclusioni opposte⁵³.

Tuttavia, allo stato attuale delle ricerche, l'analisi archeologica non ha ancora restituito elementi utili per una migliore interpretazione e datazione delle evidenze; anche per quanto riguarda le strutture murarie del castello, fortemente deteriorate, mancano elementi di cronologia assoluta relativi allo specifico contesto e, soprattutto, si avverte per tutte le strutture con cui sarebbe possibile stabilire confronti l'assenza di solidi agganci, di nuovo, in termini di cronologia assoluta.

⁵³ Per lo studio sugli insediamenti altomedievali nelle campagne toscane: cfr. Valenti 2004; per lo studio sull'origine del castello in Inghilterra: cfr. Wickham 2007.

Riferimenti bibliografici / References

- Alfieri N. (1983), *Le Marche e la fine del mondo antico*, in *Istituzioni e società nell'Alto Medioevo Marchigiano*, Atti del convegno (Ancona-Osimo-Jesi, 17-20 ottobre 1981), «Atti e Memorie di deputazione di storia patria per le Marche», 86, pp. 9-34.
- Antongirolami V. (2005), *Materiali per la storia dell'incastellamento nelle Marche meridionali. La valle del Chienti*, «Archeologia Medievale», XXXII, pp. 333-363.
- Barbero A., Frugoni C. (2008), *Dizionario del Medioevo*, Roma: Laterza.
- Bernacchia R. (1997), *I Longobardi nelle Marche. Problemi di storia dell'insediamento e delle istituzioni (secc. VI-VIII)*, in *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), a cura di L. Paroli, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 9-30.
- Bernacchia R. (2002), *Incastellamento e distretti rurali nella Marca anconitana*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Bernacchia R. (2004), *Territori longobardi-spoletini e territori pentapolitani nelle Marche (secoli VI-VIII)*, in *Ascoli e le Marche tra tardoantico e altomedioevo*, Atti del convegno di Studi (Ascoli Piceno, 5-7 dicembre 2002), a cura di E. Menestò, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, pp. 275-311.
- Bianchi G. (1996), *Trasmissione dei saperi tecnici e analisi dei procedimenti costruttivi di età medievale*, «Archeologia dell'Architettura», I, pp. 53-65.
- Bittarelli A.A. (1975), *La Marca di Camerino*, Camerino: Savini Mercuri.
- Bittarelli A.A. (1983), *Chiesine rurali nell'attuale territorio comunale di Camerino sorte nei secoli XIII-XVI*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*, Atti del XVIII convegno di Studi Storici Maceratesi (Camerino, 13-14 novembre 1982), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 393-418.
- Bittarelli A.A. (1985), *Camerino: itinerari storico-artistici*, Camerino: Mierma.
- Boato A. (2008), *L'archeologia in architettura: misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Venezia: Marsilio.
- Boccanera G., Corradini S. (1970), *Preistoria e archeologia nel camerinese*, in *Ricerche sull'età romana e preromana nel Maceratese*, Atti del IV convegno di Studi Storici Maceratesi (San Severino Marche, 10 novembre 1968), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 65-125.
- Boccanera G. (1988), *La coltivazione dello scotano e l'industria del cuoio nell'Alto Maceratese*, in *Arti e manifatture nella Marca nei secoli XIII-XVI*, Atti del XXI convegno di Studi Storici Maceratesi (Matelica, 16-17 novembre 1985), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 141-149.
- Bonfilì A. (1973), *Il comune di Camerino: costituzione e vicende fino al 1240*, in *La città medievale nella Marca. Problemi di storia e urbanistica*, Atti del VII convegno di Studi Storici Maceratesi (Visso, 25-26 settembre 1971), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 57-72.

- Bonifazi G., Cascini L. (1984), *Ma che bel castello*, Macerata: Biemmegraf.
- Brogiolo G.P. (1988), *Archeologia dell'edilizia storica*, Como: New Press.
- Brogiolo G.P., Cagnana A. (2012), *Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Cagnana A. (2000), *Archeologia dei materiali da costruzione*, Mantova: Società archeologica padana.
- Camerino: ambiente, storia, arte (1976), Camerino: Misici Falzi.
- Chierici S. (1979), *Gli insediamenti nel territorio camerinese tra il XII secolo e il XV secolo*, in *Uomini, insediamenti, territorio nelle Marche dei secoli XIII-XVI*, «Atti e Memorie di deputazione di storia patria per le Marche», 84, pp. 199-260.
- Ciapparoni F., a cura di (1981), *Per la storia delle istituzioni della città di Camerino: la relazione di mons. Casanate del 1655*, Camerino: Università degli Studi di Camerino.
- Corradini S. (1972), *Gli svevi e il triste epilogo della politica del comune di Camerino*, in *Le Marche nei secoli XII e XIII. Problemi e ricerche*, Atti del VI convegno di Studi Storici Maceratesi (Macerata, 7-9 novembre 1970), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 215-227.
- Corradini S. (1991), *Le pievi nella diocesi di Camerino*, «Studia Picena», 56, pp. 183-201.
- Corradini S. (1993), *Camerino e i Borgia: cronistoria dell'occupazione e inventario del ducato (luglio 1502 – agosto 1503)*, in *Studi camerti in onore di Giacomo Boccanera*, a cura di G. Tomassini, Camerino: Università degli Studi di Camerino, pp. 57-103.
- Cruciani Fabozzi G. (1975), *Fortificazioni e insediamenti fortificati nel territorio di Camerino: vicende, aspetti e problemi*, in Atti del IX convegno di Studi Storici Maceratesi (Porto Recanati, 10-11 novembre 1973), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 151-167.
- D'Ulizia A. (2005), *L'Archeologia dell'Architettura in Italia. Sintesi e bilancio degli studi*, «Archeologia dell'Architettura», X, pp. 9-41.
- D'Ulizia A. (2008), *Archeologia dell'Architettura nelle Marche meridionali. Le strutture fortificate nella valle del Chienti tra XIII e XV secolo*, «Archeologia dell'Architettura», XIII, pp. 47-75.
- De Marchi A., Falaschi P.L., a cura di (2003), *I Da Varano e le arti*, Atti del Convegno internazionale (Camerino, Palazzo ducale, 4-6 ottobre 2001), Ripatransone: Maroni.
- De Rosa G. (1983), *Qualche nota sui vicariati dei Da Varano*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*, Atti del XVIII convegno di Studi Storici Maceratesi (Camerino, 13-14 novembre 1982), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 77-111.
- Di Stefano E. (1983), *Vicende demografiche di Camerino e suo territorio nel secolo XVI: esame delle fonti d'archivio*, in *Camerino e il suo territorio fino al tramonto della Signoria*, Atti del XVIII convegno di Studi Storici

- Maceratesi (Camerino, 13-14 novembre 1982), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 333-370.
- Di Stefano E. (1987), *Allevamento e pastorizia nel camerinese fra XVI e XVII secolo*, in *Ambiente e società pastorale nella montagna maceratese*, Atti del XX convegno di Studi Storici Maceratesi (Ussita, 29-30 settembre 1984), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 363-391.
- Di Stefano E. (1998), *Una città mercantile: Camerino nel tardo medioevo*, Camerino: Università degli Studi di Camerino.
- Di Stefano E. (2007), *Uomini risorse imprese nell'economia camerte fra XIII e XIV secolo*, Camerino: Università degli Studi di Camerino.
- Di Stefano E. (2011), "La via dritta" da Roma a Loreto: l'antico tracciato della via romano-lauretana: secoli XIV-XVI, in *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, a cura di M. Landolfi, Recanati: Tecnostampa, pp. 145-154.
- Francovich R., Parenti R., a cura di (1988), *Archeologia e restauro dei monumenti. I ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia* (Certosa di Pontignano, 28 settembre – 10 ottobre 1987), Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Feliciangeli B. (1904), *Di alcune rocche dell'antico Stato di Camerino*, «Atti e memorie della R. deputazione di storia patria», I, pp. 37-104.
- Gelichi S. (1997), *Introduzione all'archeologia medievale*, Roma: La Nuova Italia scientifica.
- Gnesi D., Minguzzi S., Moscatelli U., Virgili S. (2007), *Ricerche sugli insediamenti medievali nell'entroterra marchigiano*, «Archeologia Medievale», XXXIV, pp. 113-140.
- Grifi V. (1985), *Lo scacchiere difensivo della Signoria dei Da Varano*, in *Architettura fortificata nelle Marche. Mura, torri, castelli*, a cura di Regione Marche, Assessorato alla Cultura, Centro Regionale per i Beni Culturali, Milano: Silvana editoriale, pp. 58-60.
- Guerra Medici M.T. (2000), *Famiglia e potere in una Signoria dell'Italia centrale*, in *Istituzioni e società nelle Marche (secc. XIV-XV)*, «Atti e Memorie di deputazione di storia patria per le Marche», 103, pp. 289-321.
- Konestra A., Moscatelli U., Virgili S. (2011), *Rapporto preliminare sulle campagne di ricognizione 2008-2009-2010*, «Il capitale culturale», 2, pp. 299-325.
- Indice alfabetico* (1829), *Indice alfabetico di tutti i luoghi dello Stato Pontificio*, Roma: Poggioli V.; anche in <http://books.google.it/books?id=l_deldLwjkwC&hl=it&source=gbs_navlinks_s>, 25.02.2014.
- Marengo S.M. (1992/1993), *Camerino*, «Picus», XII-XIII, pp. 280-286.
- Mauro M. (1992), *Castelli, rocche, torri, cinte fortificate delle Marche*, I, Ancona: Marcelli.
- Minguzzi S., Moscatelli U., Sogliani F. (2003), *Prime note sulle dinamiche insediative tra età tardoantica e medioevo nella Marca meridionale*, in *III Convegno Nazionale Società Archeologi Medievisti Italiani* (Salerno 2003), a cura di R. Fiorillo, P. Peduto, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 594-599.

- Moscattelli U. (2012), *Paesaggio montano e insediamenti: nuovi dati dal progetto R.I.M.E.M.*, in VI Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (L'Aquila 2012), a cura di F. Redi, A. Forgiione, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 251-256.
- Petronio Nicolaj G., a cura di (1974), *Le carte dell'Abbazia di Santa Croce di Sassovivo (1228-1231)*, VII, Firenze: Olschki.
- Ravaschieri E. (2011), *Trattamento digitale di mappe del Catasto Gregoriano (alta valle del Chienti)*, «Il Capitale Culturale», 2, pp. 327-340.
- Rivola V., Verdarelli P., a cura di (2001), *I volti di una dinastia: i Da Varano di Camerino*, catalogo della mostra (Camerino 2001), Milano: Motta.
- Santoni M. (1894), *Il diploma del cardinale Sinibaldo Fieschi*, Camerino: Borgarelli.
- Saracco Previdi E. (1982), *L'organizzazione dell'entroterra marchigiano da estimi della metà del secolo XIII a quelli del XV: Comuni e territorio*, «Proposte e Ricerche», 8, pp. 26-35.
- Saracco Previdi E., a cura di (2010), *Descriptio Marchiae Anconitanae: da Collectoriae 203 dell'Archivio Segreto Vaticano*, Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo.
- Sella P., a cura di (1950), *Rationes Decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Marchia*, Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana (Studi e testi, 148).
- Serra R. (1929), *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro: Federici.
- Settia A.A. (1984), *Castelli e villaggi nell'Italia padana: popolamento, potere e sicurezza fra IX e XIII secolo*, Napoli: Liguori Editore.
- Settia A.A. (1999), *Proteggere e dominare: fortificazioni e popolamento nell'Italia medievale*, Roma: Viella.
- Statistica della popolazione* (1857), *Statistica della popolazione dello Stato Pontificio dell'anno 1853*, Roma: Tipografia della Rev. Cam. Apostolica.; anche in < http://books.google.it/books?id=8iDE3yENvXgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>, 25.02.2014.
- Turchi O. (1762), *Camerinum sacrum sive de pontificibus ecclesiae Camerinensis*, Roma: De Rossi.
- Valenti M. (2004), *L'insediamento altomedievale nelle campagne toscane. Paesaggi, popolamento e villaggi tra VI e X secolo*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Wickham C. (2007), *Fonti archeologiche e fonti storiche: un dialogo complesso*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, IX, Roma: Salerno Editrice, pp. 15-49.

Appendice

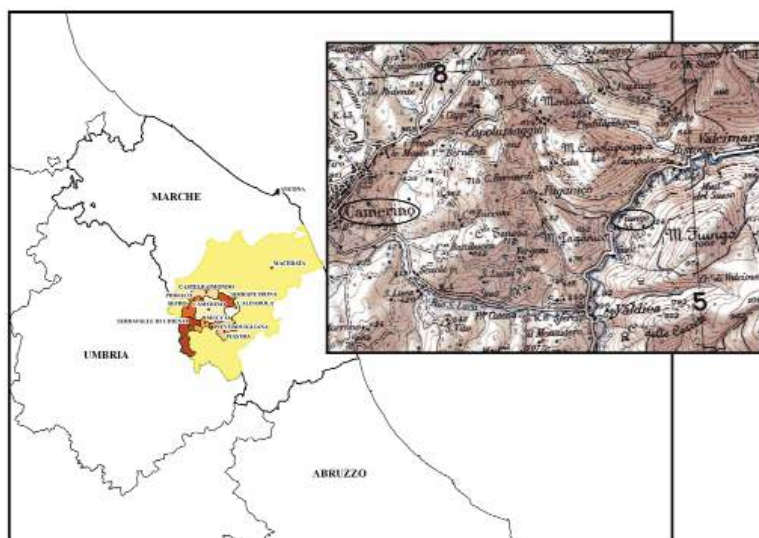


Fig. 1. Localizzazione di Fiungo, riquadro in alto destra tratto dalla cartografia di base I.G.M. 100.000, disponibile al sito: <<http://www.pcn.minambiente.it/GN/>>, 21.05.2014



Fig. 2. Pianoro di Fiungo, edifici in totale stato di abbandono e degrado



Fig. 3. a) Monte Fiungo visto da Nord-Ovest, a sinistra il pianoro e a destra il poggio dove si trova il castello; b) Monte Fiungo, il poggio visto da Sud

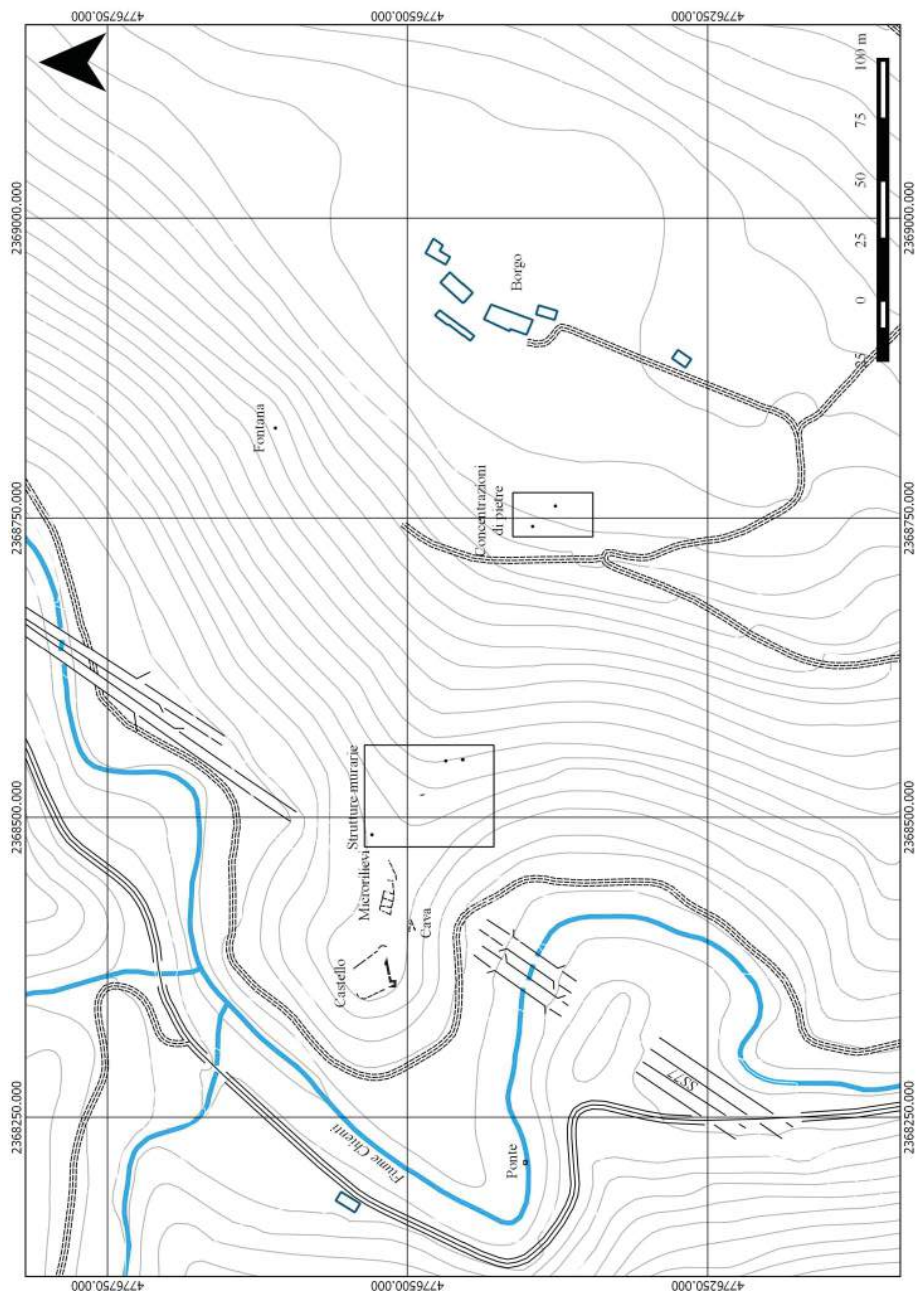


Fig. 4. Localizzazione dei resti individuati durante la ricognizione sulla C.T.R. Marche, sezione 313060

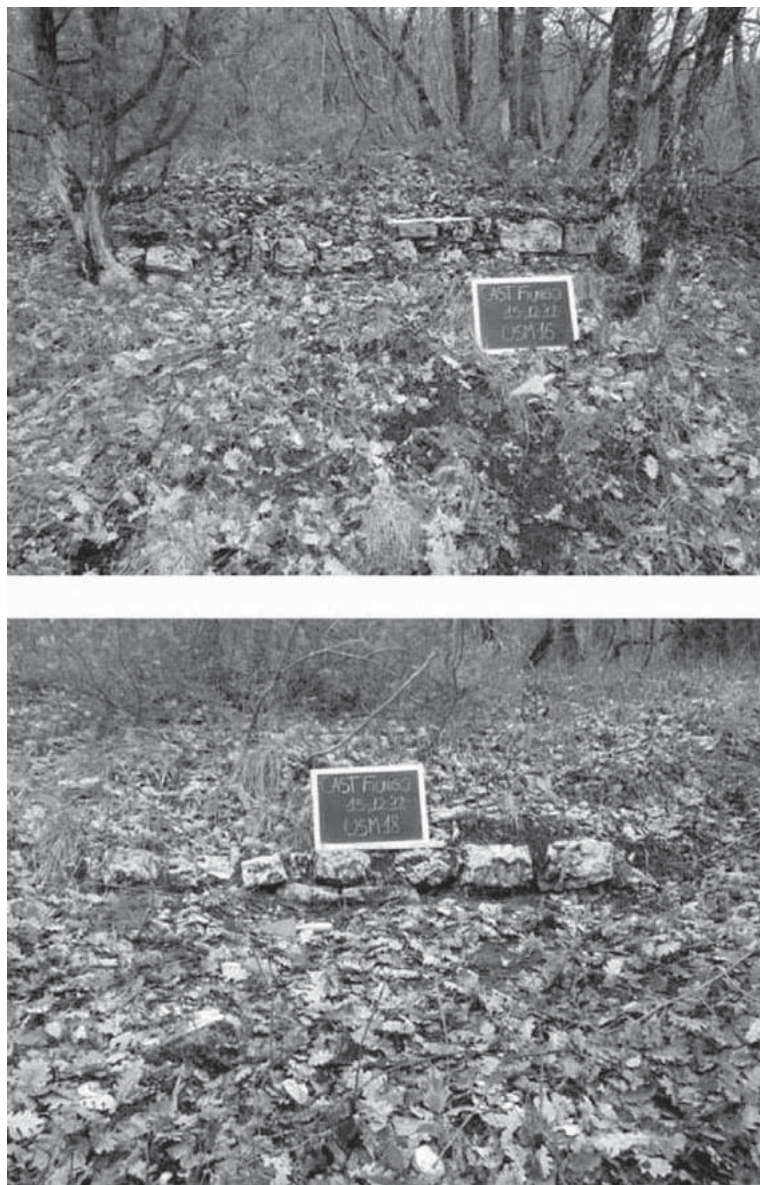


Fig. 5. Resti di muri a secco



Fig. 6. SASC, *Catasto Salimbeni*, Mappa di Fiungo, n. 35 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Diritti riservati), all'estremità sinistra della mappa è visibile il ponte («Ponte di Fiungo»)



Fig. 7. ASM, *Catasto Gregoriano*, Caldarola, Cartella 80/2, Foglio XIV (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Diritti riservati)



Fig. 8. ICCD - Aerofototeca Nazionale, Fondo RAF, Foglio 124, Strisciata 227, Positivo 31028, volo del 13 giugno 1944 (su gentile autorizzazione dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - MiBAC e della British School at Rome - Diritti riservati)

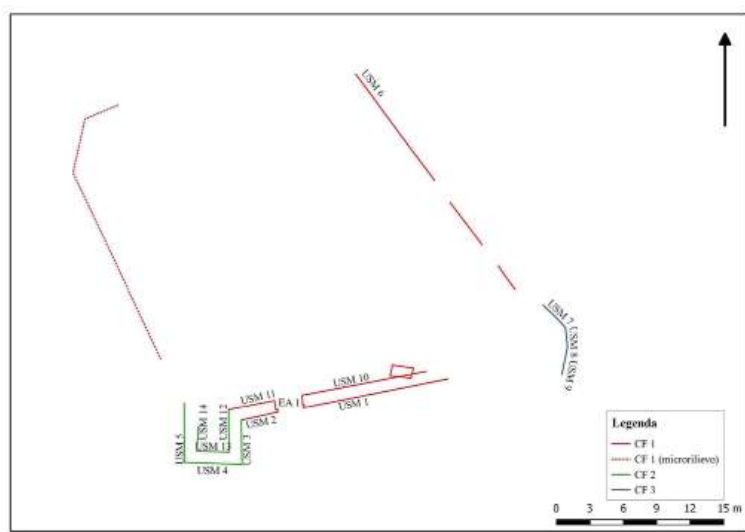


Fig. 9. Castello: planimetria attuale



Fig. 10. Castello: planimetria nel Catasto Salimbeni

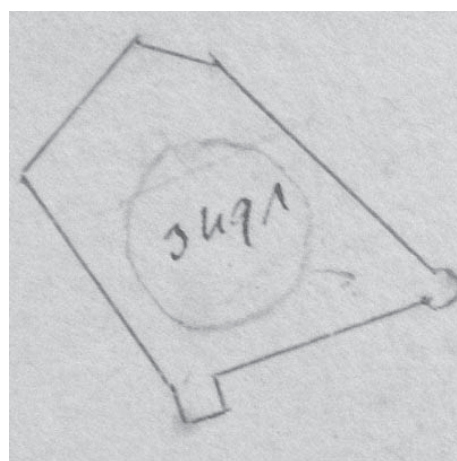


Fig. 11. Castello: planimetria nel Catasto Gregoriano



Fig. 12. CF 1: paramento esterno a Est dell'accesso (USM 1)



Fig. 13. CF 1: paramento interno a Est dell'accesso (USM 10)



Fig. 14. CF 1: angolo tra CF1 (USM 2) e CF2 (USM 3)



Fig. 15. Particolare: USM 11 che ammorso con USM 12



Fig. 16. CF 2: interno



Fig. 17. CF 3



Fig. 18. EA 1



Fig. 19. Particolare EA 1: elemento litico angolare




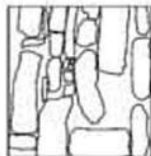
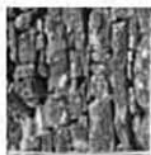



TECNICA 2 Regolare a corsi sub-orizzontali	SOTTOTIPO A		SOTTOTIPO B		SOTTOTIPO D	
	USM2		USM8		USM1	
						
	USM3					
	USM10					

Fig. 20. Tabella delle tecniche costruttive del castello di Fiungo; le campionature murarie misurano m 1x1

Nuovi documenti su Emanuele di Bonaiuto da Camerino, banchiere e uomo di cultura ebreo tra le Marche e la Toscana del XV secolo

Mafalda Toniazzi*

Abstract

Le Marche e la Toscana, ed in particolare Camerino e Firenze, hanno portato avanti tra pieno Medioevo ed Età Moderna un costante dialogo (sostenuto da motivazioni politiche e commerciali e dalla circolazione di uomini e di merci) che non è rimasto circoscritto alla sola sfera economica, ma ha interessato anche l'ambito culturale. Questo contributo intende concentrarsi particolarmente sulla figura dell'ebreo Emanuele di Bonaiuto da Camerino, un grande banchiere ed un valente uomo d'affari, protagonista di tale dialogo, che fu anche un attento studioso, capace di raccogliere intorno a sé personaggi del calibro di Jehuda Messer Leon, Yochanan Alemanno ed Ovadiah da Bertinoro, di collazionare una nutrita biblioteca e di agire, dunque, da tramite culturale tra le due realtà territoriali.

* Mafalda Toniazzi, Cultore della materia in Storia Medievale, Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, via Pasquale Paoli, 15, 56126 Pisa, e-mail: m.toniazzi@humnet.unipi.it.

Between the Middle and Modern Ages, Marche and Tuscany, and especially Camerino and Florence, were involved in a constant dialogue (supported by commercial and political reasons and by the movement of people and goods) that has not been confined to the economics, but has also interested the cultural sphere as well. This paper intends to focus particularly on the figure of the Jew Emanuel of Bonaiuto from Camerino, a famous banker and a talented businessman, one of the protagonists of this trend, who was also a keen scholar, able to gather around him great personalities of the coeval culture (like Jehuda Messer Leon, Yochanan Alemanno and Ovadiah of Jehuda from Bertinoro), to collate an important library and acting, therefore, as an intermediary between the two regions.

Il patrimonio culturale vive attraverso le persone, non sono soltanto quelle che producono materialmente le opere, ma anche quelle che, in virtù del profondo interesse e della curiosità intellettuale, le diffondono e contribuiscono alla loro conservazione. In quest'ottica, diviene interessante volgere la propria attenzione verso figure che possono essere considerate dei "tramiti culturali" tra realtà diverse, siano esse geografiche o sociali. Il presente contributo si pone come obiettivo quello di osservare più da vicino proprio una di tali figure, il banchiere ebreo Emanuele di Bonaiuto da Camerino, attraverso la cui esperienza, fiorita nell'ambito dei più ampi rapporti tra le Marche e la Toscana, sarà possibile mostrare anche come i legami economici possano divenire il veicolo dei legami culturali.

Tra il Medioevo e l'Età Moderna le Marche e la Toscana intrattennero un costante dialogo, che vide coinvolte la politica, la cultura e l'economia, e che fu contraddistinto da un flusso bidirezionale, di singoli individui e di gruppi, di lunga durata¹. Almeno a partire dal XIII secolo, infatti, molte sono le attestazioni di quella che ben presto si configurò come una sorta di "attrazione naturale" in particolare tra Camerino, città manifatturiera e mercantile, e Firenze, grande centro economico. Per fare solo pochi, ma significativi, esempi si può ricordare che nel 1286 Raniero de' Bardi², membro dell'omonima compagnia fiorentina, fu podestà a Camerino, mentre dieci anni dopo Berardo I da Varano³ fu capitano del popolo a Firenze, oppure che Francesco di Marco Datini ebbe nel camerino Paoluccio di maestro Paolo, mercante-imprenditore⁴, un referente diretto per il commercio della "carta di Camerino", o ancora che

¹ Interessante, in merito ai flussi migratori e alle dinamiche di integrazione e di inserimento dei forestieri (tra cui proprio i toscani) nella Marca, è il volume *Stranieri e forestieri nella Marca* 1994, che, raccogliendo molti validi contributi, ha il pregio di offrire uno sguardo ampio, comprendente temi non solo di ambito economico, ma anche sociale, culturale ed artistico.

² Cfr. Di Stefano 2007, p. 57 e relative note.

³ Si veda in proposito Falaschi 2003, vol. I, pp. 30-31, un saggio nel quale si fa tra l'altro riferimento alla presenza in Firenze, nei secoli XIV e XV, dei da Varano, personalmente o tramite emissari.

⁴ Di questo personaggio e del suo carteggio si è più volte occupata Emanuela Di Stefano (Di Stefano 1996, pp. 78-93, 1998, pp. 101-102, 2007, pp. 69-113 e 191-208).

la famiglia camerinese dei Perozzi⁵, tra le più influenti della città marchigiana, fu presente attraverso alcuni dei suoi membri sulla scena fiorentina del Tre-Quattrocento, essendo legata ai Rucellai, ai Pitti e ai Medici. Questi ultimi e i Perozzi, in particolare, furono anche finanziariamente coinvolti nello spotalizio di Maria di Gentile di Rodolfo da Varano e Ladislao di Paolo Guinigi nel 1420. Il 3 agosto di quell'anno, infatti, a Firenze Pierantonio di Venanzo Perozzi, in qualità di procuratore del padre e di Perozzo di Giovanni Perozzi, dichiarò un debito di 500 fiorini d'oro nei confronti di Averardo di Francesco de' Medici «*et compagni cambiatori*». La somma, dietro richiesta degli stessi Perozzi e di Berardo di Rodolfo da Varano, sarebbe stata consegnata, come parte della dote di Maria, ad Angelo da Uzzano e soci, riceventi a loro volta per il signore di Lucca⁶.

Del resto i rapporti tra i da Varano ed i Medici si fecero più intensi a partire dal momento in cui i secondi presero a rivestire un ruolo centrale nella politica della città toscana. Ciò emerge anche dalle missive, ancora conservate⁷, inviate da Giulio Cesare da Varano a Giovanni di Cosimo, Lorenzo, Piero di Cosimo e Piero di Lorenzo. Tra di esse troviamo non solo lettere finalizzate a sostenere la candidatura di persone vicine alla casata varanesca o di eminenti cittadini camerti, desiderosi di farsi strada nelle cariche pubbliche fiorentine⁸, ma anche richieste di tecnici specializzati nella regimentazione delle acque⁹ e di armature da giostra (complete di corazze, elmi, scudi e spallacci)¹⁰, scambi di doni in segno d'amicizia¹¹, invio da Camerino a Firenze di ingegneri dietro richiesta dei

⁵ Di Stefano 1998, p. 112 e relative note.

⁶ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Mediceo avanti il Principato* (d'ora in poi MAP), filza LXXXIX, documento 40.

⁷ Si tratta di una trentina di documenti, conservati nel fondo fiorentino dell'ASFi, MAP.

⁸ Ne sono un esempio le missive finalizzate a sostenere l'intento di Ser Bartolomeo de Ponte Tremulo a divenire ufficiale dell'Arte della Lana del 29 gennaio 1471 (ASFi, MAP, filza 27, documento 63), del 6 gennaio 1472 (ASFi, MAP, filza 25, documento 7) e del 29 dicembre 1473 (ASFi, MAP, filza 21, documento 462). O quelle nelle quali si riporta il desiderio di Messer Geronimo de Bedullis di trovare una collocazione nella Mercanzia fiorentina (ASFi, MAP, filza XXXIII, documento 856, 16 ottobre 1476 e filza XXXV, documento 256, 5 marzo 1477).

⁹ ASFi, MAP, filza VI, documento 304, 20 gennaio 1458. Giulio Cesare da Varano, volendo «*fare asciutare una acqua la qual è in una pianura*, ma avendo carestia de ingengeri in tali exercitii docti, secundo se converria,» e sapendo che «*in Firenze ne sono, perché se son esercitati in nele Chiane*», chiede ai Medici di mandarne uno a Camerino, il quale dovrà stabilire se il lavoro sia fattibile o meno. Nel primo caso gli sarà affidato l'incarico, nel secondo, aggiunge il da Varano, «*me ne leverà fantasia*».

¹⁰ Ivi, filza XXV, documento 385, 5 giugno 1475. Per l'esattezza il da Varano chiede nuovamente ai Medici di prestargli «*doi armature da iostira ad damelino*», complete di tutto «*ala foggia se usa al presente*».

¹¹ Ivi, filza XXX, documento 23, 6 gennaio 1475. Avendo saputo dal cancelliere Rambotto, che doveva trovarsi a Firenze, che il Medici desiderava due dei cavalli del da Varano, quest'ultimo, stavolta da Roma, scrive: «*per lo presente mando dicti cavalli, li quali non sono come io voria, pur tamen la v. m. ne pigliarà la bona volontà, et se non satisfarranno secondo el bisogno de v.m., lo imputarà a cavalli et non al mio bon volere, el qual sempre troverà esser pronto ad far cosa grata ad quella in tucte cose*».

Medici¹², nonché una delicata manifestazione di cordoglio per la malattia di Lorenzo, nella quale Giulio Cesare da Varano non esita ad esprimere la propria «*singulare affectione alla magnifica casa*» medicea (5 aprile 1492)¹³.

Ma i legami di Firenze con le Marche non furono limitati alla sola Camerino: basti pensare al ruolo rivestito dal porto di Ancona, che, utilizzato dai fiorentini soprattutto per commerciare manufatti con il Levante, ancora negli anni '70 del Cinquecento si progettò di congiungere a Firenze attraverso una rete di canali¹⁴, o a come già nel 1297 esponenti dei Machiavelli, dei Sassetti e dei Pilastri, avessero stipulato i capitoli di prestito per Ascoli¹⁵. Più in generale, infine, il flusso di uomini tra le Marche e la Toscana non interessò solo i grandi personaggi della politica o del mondo degli affari, ma coinvolse anche lavoratori, piccoli commercianti e artigiani: ne sia un esempio tale Giunta, legatore originario di Camerino ed abitante a Pisa, che nel 1263 mandò il figlio Nicola a bottega dal pisano Rainaldo di Paganello, affinché divenisse esperto nella lavorazione della lana¹⁶.

La componente ebraica della cittadinanza camerte non dovette certo restare all'oscuro del lucroso canale di collegamento aperto dai mercanti e dagli imprenditori, al seguito dei quali non è escluso che addirittura si muovesse. Non stupisce allora che già nel 1388 un Leone di Consiglio di Camerino, insieme a Deodato di Ariele da Assisi, Salomone di Matassia e Sabatuccio di Vitale, avesse stipulato con il consiglio dei Priori di Arezzo i patti feneratizi¹⁷. Nel corso del Quattrocento, poi, Firenze in particolare era divenuta anche per l'ebraismo italiano una capitale finanziaria di estremo rilievo¹⁸, che esercitava un forte richiamo. Così, esponenti di famiglie, i cui cognomi rimandano all'area umbro-marchigiana (i "da Città di Castello", i "da Cagli"¹⁹ e i "da Perugia"²⁰), compaiono come titolari dei banchi cittadini nella prima metà del XV secolo, secondo una tendenza, posta in evidenza ad esempio da Elisabeth Borgolotto,

¹² Ivi, filza XXVIII, documento 240, 15 giugno 1472. Nella breve missiva il da Varano scrive che, avendo ricevuto richiesta da Firenze, ha subito inviato «*Mastro Andrea ingiengieri*» ed aggiunge che, se potrà fare dell'altro, «*el faremo volentero quanto per nui propii*».

¹³ Ivi, filza XV, documento 1: «*In questa hora per varie vie havemo inteso, non cum piccola passione de animo, como la m.tia de vostro padre è graviter amalato, in modo che dela sua salute se dubita assai, el che essendo che Dio el cesse. Vi facemo intendere che, havendo noi sempre portata singulare affectione ad sua m.tia et ala vostra m.a casa, intendemo in la pristina affectione perseverare*». Nel prosieguo della lettera Giulio Cesare non esista e rassicurare il Medici sul fatto che i da Varano, in qualsiasi modo, per il presente ed il futuro, gli saranno vicini e lo sosterranno.

¹⁴ A sviluppare il progetto, che però non venne mai realizzato, fu il matematico Ignatio Danti, dietro incarico di Cosimo I (Cfr. Frattarelli Fischer 1989, pp. 873-874).

¹⁵ Oltre ai fiorentini avevano stipulato degli accordi per prestare anche quattro ebrei romani (Cfr. Pinto 2001, dispensa II, pp. 328-329).

¹⁶ Archivio di Stato di Pisa, *Ospedali di Santa Chiara*, Ser Jacopo da Carraia Gonnelle, n. 2065, c. 79v.

¹⁷ Si veda Salvadori, Sacchetti 1990, pp. 19-35 e 133-136.

¹⁸ Cfr. quanto scritto da Luzzati 1989, p. 61.

¹⁹ Zetland Borgolotto 2009, pp. 58 e 64.

²⁰ Per una sintesi delle vicende dei da Perugia a Firenze si veda ad esempio ivi, pp. 83-89.

per la quale all'epoca di Cosimo il Vecchio la gran parte degli ebrei, che giunsero *ex novo* nei territori fiorentini, proveniva dalle zone centro-orientali della penisola²¹.

Protagonisti di tale tendenza furono senz'altro i da Camerino, dell'esponente forse più illustre dei quali intendiamo occuparci nel presente contributo. Prima di farlo non possiamo, però, non tracciare, pur brevemente, i contorni di questa strutturata e solida famiglia-società finanziaria.

Originati, con tutta probabilità, dal nucleo romano dei da Synagoga²², i da Camerino giunsero nella città marchigiana forse già dalla fine del XIII secolo, come dovette avvenire per gli altri correligionari del centro²³ e, in pieno Quattrocento, avevano ormai assunto un ruolo preminente nel gruppo ebraico e nella società locali, non solo grazie al loro banco di prestito, ma anche in virtù del fatto di operare come banchieri dei signori da Varano e di agire in più occasioni come rappresentanti degli israeliti della città e della Marca. Ciò avvenne, ad esempio, il 5 novembre 1448 quando Abramo di Bonaiuto, in occasione di un incontro tra le comunità ebraiche marchigiane, tenutosi nella sinagoga di Recanati e finalizzato alla ripartizione della tassa destinata alla Camera Apostolica, agì come rappresentante dei correligionari di Camerino, Macerata e Matelica e il 5 novembre 1483 quando lo stesso versò a Raffaele di Lazzaro da Montesanto, rappresentante degli ebrei della Marca Anconetana, 60 ducati papalini d'oro a nome di tutti gli ebrei della cittadina marchigiana, che dovevano tale somma al Governatore della Marca stessa per alcune tasse loro imposte fino al 19 giugno precedente²⁴.

Contemporaneamente, poi, essi iniziarono ad espandere i propri interessi economici ad altre realtà della regione e dell'Umbria (Tolentino, Ancona, Norcia, Cascia, Trevi e Spoleto), nonché della Toscana (Firenze *in primis*, ma anche altre località del suo dominio quali Cortona, Castel San Giovanni nel Valdarno superiore, Modigliana, Castiglion Fiorentino, Borgo San Lorenzo e Borgo San Sepolcro) e del Veneto (Villafranca Veronese, da cui intrattenevano rapporti anche con Venezia). Si venne così a creare un articolato e ramificato organismo finanziario, caratterizzato dal fatto di essere stato plasmato sul gruppo parentale stesso e reso solido non solo da una fitta rete di relazioni

²¹ Si veda a tal proposito la cartina esplicativa contenuta ivi, p. 141.

²² Cfr. Cassuto 1918, p. 260.

²³ Un'origine romana è ipotizzabile anche per l'ebraismo camerte, alla stregua di ciò che avviene per molti altri centri del Centro e del Nord della penisola. A sostegno di questa tesi possiamo portare, ad esempio, una pergamena datata 24 dicembre 1290 nella quale compaiono gli ebrei Bonaventura di Angelo e Dattilo di Angelo, provenienti da Roma e residenti a Camerino in contrada di Mezzo, che vantano un credito nei confronti di due cristiani (Sezione di Archivio di Stato di Camerino [d'ora in poi SASC], *Comunale*, Pergamene n. E4). Per l'origine romana dei gruppi ebraici insediatisi alla fine del XIII secolo nell'Italia Centro-settentrionale cfr. ad esempio Poliakov 1974; Toaff 1983 e 1993-1994, Introduzione vol. I.

²⁴ Cfr. Saffiotti Bernardi 1987, p. 514 e Moroni 1993, pp. 23-24; SASC, *Registri non ancora inventariati*, Registro con numero provvisorio 2, carte non numerate.

comprendente i maggiori esponenti dell'ebraismo peninsulare coevo²⁵, ma anche dalla capacità dei da Camerino di realizzare una perfetta fusione tra quel "nomadismo" ebraico sottolineato da Michele Luzzati²⁶, che portava i membri di una stessa famiglia ad essere saldamente presenti, nell'arco di una sola generazione, in aree diverse, ed una tendenza alla stanzialità, riguardante soprattutto la città marchigiana²⁷.

Personaggio di sicuro rilievo all'interno del nucleo familiare appena delineato fu Emanuele di Bonaiuto, protagonista, insieme al cugino Salomone di Vitale, dell'espansione del gruppo verso la Toscana²⁸. L'importanza di tale personaggio, già presente ad autori quali il Cassuto, emerge con forza dai nuovi documenti, che è stato possibile rinvenire nella Sezione di Archivio di Stato di Camerino e dai fondi custoditi presso l'Archivio di Stato di Firenze (*Notarile, Mediceo Avanti il Principato, Otto di Guardia e Balìa della Repubblica*). Egli si impose da subito sulla scena fiorentina attraverso la titolarità dell'importante banco della Vacca e il ruolo di preminenza assunto all'interno di una società di controllo di tutti i «*presti*» cittadini, che, animata dagli altri principali banchieri, aveva contribuito a creare²⁹.

Emanuele di Bonaiuto nacque con tutta probabilità a Camerino in un periodo compreso tra gli anni '20 e '30 del Quattrocento³⁰ e qui iniziò ben presto la propria attività di prestatore e di uomo d'affari. Sposatosi con Gemma di Salomone di Aliuccio da Fano nel 1456, dovette lasciare subito, però, la città natia, dove non avrebbe fatto più ritorno, almeno stabilmente: da

²⁵ Con i da Camerino assistiamo in sostanza al delinearsi, anche in ambito ebraico, di un modello per molti versi analogo a quello delle grandi compagnie mercantili italiane ed in particolare fiorentine (Bardi, Peruzzi, Acciaiuoli, fino agli stessi Medici). Ad esso sono riconducibili i legami d'affari e di amicizia instaurati dalla famiglia marchigiana con pressoché tutti i principali gruppi dell'ebraismo italiano (da Pisa, da Norsa, Galli, da Volterra, da San Miniato, da Fano, da Perugia, da Lucca, solo per ricordarne alcuni), spesso originati, o tradotti e rafforzati, dalle unioni matrimoniali.

²⁶ Luzzati 2009.

²⁷ Lo stesso Michele Luzzati ha recentemente mostrato come stanzialità e "nomadismo" fossero compresenti anche nel caso dei da Volterra (cfr. Luzzati 2013, pp. 97-106), sottolineando che tale coesistenza non costituisce una contraddizione. A colpire nel caso dei da Camerino sono, però, l'ampiezza e la persistenza dell'espansione, nonché la presenza, per quasi un cinquantennio, di due poli di attestazione forti.

²⁸ Oltre ai già ricordati rapporti economici tra Camerino e Firenze, che non avranno mancato di influenzare le scelte familiari, non va dimenticato che l'allargamento degli interessi economici verso la Toscana fu sostenuto anche dai matrimoni di Emanuele e di Salomone rispettivamente con le sorelle Gemma e Rosa, figlie di Salomone di Aliuccio da Fano e di Brunetta di Daniele di Vitale da Pisa, due figure i cui interessi erano già saldamente legati all'ambiente toscano.

²⁹ Esistita dal 1459 sino almeno al 1473, tale società non escludeva la proprietà del banco da parte del titolare, ma portava di fatto all'inesistenza del fattore concorrenziale e, controllando globalmente l'organizzazione dei banchi fiorentini, faceva sì che le decisioni prese al suo interno precedessero e talvolta eludessero le nomine formali fatte dalle autorità al momento della stipula dei capitoli.

³⁰ Egli risulta, infatti, maggiore di venticinque anni all'atto del suo matrimonio nel 1456 e non lo si trova agire in prima persona nei documenti camerti precedenti a quella data.

quel momento, infatti, scompaiono del tutto dalla documentazione notarile i riferimenti alla sua presenza *in loco*.

A Firenze egli, conosciuto anche come *Manovellino*, divenne talmente noto da finire con l'essere, agli occhi della popolazione, il simbolo del prestito ebraico *tout court*. Fu questo, forse, uno degli elementi che fece sì che nel marzo 1488, dopo l'esaltante predica pronunciata in Santa Maria del Fiore da Bernardino da Feltre a favore dell'istituzione del Monte di Pietà, la folla si scagliasse senza esitazioni contro di lui per aggredirlo e saccheggiarne il banco: l'avvenimento è ampiamente narrato sia da Cassuto che da Marino Ciardini, i quali fanno riferimento al bando contenuto nel registro *Otto di Guardia e Balia della Repubblica*, n. 79, c. 12 r/v, che riporta la data dell' 11 marzo 1488. Proprio in merito a quest'ultima, Cassuto sottolinea come De' Rossi e Landucci, che hanno esposto la vicenda nelle loro cronache, caddero in errore riportandola al 12 marzo, come, in particolare, la svista del Landucci sarebbe riconducibile al fatto che egli compose il suo *Diario* molti anni dopo. In realtà c'è da notare che lo stesso bando è contenuto anche in un registro contenente tutti i bandi degli Otto dal 1478 al 1491, nel quale, in effetti, la data riportata è 12 marzo 1488³¹. Al di là di ciò, e sebbene sia lecito sospettare che, vista la localizzazione del banco del da Camerino, la scelta operata dalla moltitudine possa essere scaturita anche dalla vicinanza alla chiesa stessa, non bisogna dimenticare che un'allusione a Manovellino, quale banchiere per antonomasia, ricorre ancora nella nota Sacra rappresentazione di Agnolo ebreo, composta non prima del 1512³².

Stretti erano i legami del nostro con l'autorità pubblica ed in particolare con la casata medicea. Se già Umberto Cassuto aveva posto in evidenza come, più in generale, i Medici avessero favorito e supportato il fiorire della presenza ebraica in Firenze, ritenendola «vantaggiosa così ai privati ai cui bisogni non erano sufficienti i Monti di Pietà, come allo Stato ogni qual volta esso si trovasse ad aver urgenza di denaro»³³, Emanuele di Bonaiuto da Camerino aveva con Lorenzo il Magnifico un rapporto di conoscenza diretta. A suggerircelo è una lettera inviata il 22 giugno 1479³⁴, nella quale il prestatore domanda ai Medici sostegno in una questione che lo vedeva contrapposto ad uno degli Otto di Guardia e Balia, Francesco Dini. Non ci è rimasto il registro della magistratura relativo a quel periodo, dunque non possiamo ricostruire con esattezza la vicenda, ma essa doveva, a quanto pare, riguardare sia la condanna di un garzone del banco per essersi congiunto con una fanciulla cristiana, sia un'altra non specificata pendenza di Emanuele, il quale dichiarava, appunto, che, se non fosse stato ascoltato, sarebbe rimasto «*acceso in chamera alla maggior*

³¹ Cfr. Cassuto 1918, p. 57 nota 5. Per la data del 12 marzo 1488 vedi ASFi, *Otto di Guardia e Balia della Repubblica*, n. 221, c. 184r.

³² Cfr. Cassuto 1918, pp. 59-60.

³³ Cfr. *ivi*, p. 80.

³⁴ ASFi, MAP, filza XXXVII, documento 464.

somma di 5.000 fiorini». Il da Camerino era già riuscito a trovare un accordo economico con gli Otto per dirimere la questione, ma l'opposizione di uno di loro gli impediva ancora di «*huscirne*». Interessante è vedere che Emanuele si rivolge ad un personaggio del calibro di Lorenzo senza bisogno di ricorrere ad intermediari e dimostra di conoscere il suo *entourage*: egli, infatti, chiede espressamente che sia Lorenzo in persona a scrivere a Francesco Dini, o che almeno se ne occupi Ser Niccolò Michelozzi, una personalità di spicco, com'è risaputo, tra quelle legate al nucleo familiare mediceo in quegli anni. Del resto, egli aveva già in altra occasione raccontato al fratello Leone di essere trattato sempre con estrema benevolenza dal Magnifico e di ricevere costantemente il suo aiuto³⁵. Il fatto, infine, che nella lettera si faccia riferimento a colloqui e accordi tra la magistratura cittadina e un rappresentante del da Camerino non deve essere trascurato. Esso non mostra soltanto una certa familiarità di Emanuele di Bonaiuto anche con questa istituzione, ma diviene spia di un rapporto tra l'autorità e gli ebrei (se non tutti, almeno i più eminenti) non unilaterale e aperto, invece, ad una qualche possibilità di contrattazione³⁶.

Ma la fama di Emanuele non era alimentata solo dalle sue ricchezze o dalle indubbie abilità e arguzia nella gestione delle attività di prestito e della società familiare: egli era, infatti, prima ancora che un banchiere, un letterato ed un appassionato studioso, che intratteneva relazioni con i principali esponenti della cultura ebraica del tempo. Dedito a studi filosofici già in giovane età, commissionò a Jehuda Messer Leon il commentario al poemetto etico *Bechinath 'Olam* e, anche successivamente, non mancò di mantenere una corrispondenza epistolare con l'umanista mantovano³⁷. Una conoscenza diretta, ed anche una certa fiducia, doveva intercorrere poi tra il nostro e Yochanan Alemanno, cui nel 1492 toccò il delicato compito di dirimere, in qualità di arbitro, le controversie economiche sorte tra Emanuele ed il figlio di un cugino, Dattilino di Salomone, altro carismatico esponente della famiglia³⁸. Con il rabbino Obadiah di Abramo da Bertinoro³⁹, poi, i contatti furono ancora più stretti e frequenti e furono alla base di un rapporto contraddistinto da amicizia e stima. Il da Bertinoro, proveniente da una famiglia di prestatori, aveva forse già conosciuto i da Camerino nel 1478, quando la sua presenza è attestata nella

³⁵ Ivi, filza XXVII, documento 59.

³⁶ Posto, infatti, che l'attività degli ebrei, in tutte le sue declinazioni (dal prestito al consumo all'offerta di una continua disponibilità di liquidi), si configurava come necessaria alla vita e allo sviluppo della città, è facile concludere che l'autorità pubblica non avesse interesse a mettere in atto una politica eccessivamente repressiva, che avrebbe spinto i prestatori a condurre altrove i propri capitali.

³⁷ Cassuto 1918, pp. 262-263.

³⁸ La serie di lodi arbitrali emessi a Firenze dall'Alemanno nei primi anni '90 del Quattrocento è stata portata alla luce da Luzzati 1998, pp. 71-84, al quale si rimanda per i particolari della vicenda arbitrale.

³⁹ Su di lui si ricordano le seguenti opere piuttosto recenti: Artom, David 1997, in lingua ebraica; Busi 1988 e 1991; il volume speciale della rivista «Pe'amim» R. Obadiah of Bertinoro, *on the Five Hundredth Anniversary of His Migration to Eretz Israel* 1988.

città marchigiana⁴⁰. Nel 1484⁴¹ egli figurò, insieme ad Abramo di Salomone da Cortona ed Abramo di Salomone da Perugia (o da San Severino), come arbitro di un'importante divisione patrimoniale tra Abramo ed Emanuele di Bonaiuto, Angelo di Vitale e Dattilino di Salomone, e, poco prima di partire per Gerusalemme (1486), depositò i propri averi nel banco della Vacca, concordando con Emanuele di riceverne ogni anno il rendimento (100 ducati veneziani) in Terrasanta ed avere così di che vivere tranquillamente lontano da casa⁴². Le missive inviate da Obadiah al fratello che, stando a quanto afferma Ariel Toaff, risiedeva a Firenze ed aveva ingenti capitali investiti nel banco dei da Camerino, confermano che l'accordo si protrasse per diversi anni senza che intervenissero mai complicazioni o controversie. Ancora nell'agosto del 1489, infatti, il da Bertinoro scriveva che Emanuele di Bonaiuto, da lui appellato *rabbi* in segno di profondo rispetto e considerazione, gli aveva regolarmente inviato la cifra pattuita, insieme ad una lunga e gradita lettera e ad altri 25 ducati veneziani, che il da Camerino intendeva offrire al Tempio, perché venissero utilizzati per l'olio delle lanterne e per aiutare i bisognosi⁴³.

La testimonianza, però, forse più significativa dei rapporti personali che legavano i due è costituita da una disposizione testamentaria contenuta nella stesura delle ultime volontà di Emanuele del 1496⁴⁴. In base ad essa il nipote, Lazzaro del fu Abramo, avrebbe dovuto mandare 100 fiorini d'oro a Venezia ad Anselmo di Jacob da Camposanpiero, il quale sarebbe stato tenuto a spedirli, insieme a due grandi lampade d'argento con catenelle che erano già nelle sue mani, ad Obadiah da Bertinoro a Gerusalemme. Questi doveva impegnarsi ad investire il denaro in modo che desse un rendimento da riversare per metà in opere di carità per i poveri ebrei del luogo e per metà in olio e cera per le lampade, destinate alla locale sinagoga o ad altro luogo di culto da lui scelto. Ma soprattutto Obadiah, ed i suoi successori, sarebbero divenuti responsabili della gestione del tempio gerosolimitano, nell'amministrazione del quale, dunque, Emanuele stesso doveva aver avuto in precedenza un qualche ruolo. L'amicizia con il da Bertinoro andava così ad inserirsi anche in una più ampia propensione di Emanuele e della moglie Gemma verso la Terrasanta, ribadita anche da un codicillo aggiunto nel 1502⁴⁵ alle ultime volontà dettate dalla donna, in base al quale si disponeva l'invio di altri 100 fiorini d'oro per sovvenire i bisognosi di Gerusalemme.

⁴⁰ SASC, *Notarile di Camerino*, Ser Antonio Pascucci n. 1006, carte non numerate.

⁴¹ Il dato è riportato in ASFi, *Notarile Antecosimiano* n. 15783, Ser Francesco di Ottaviano da Arezzo, cc. 140r/153r.

⁴² Si veda, in merito al deposito di Obadiah, Toaff 2004.

⁴³ Cfr. Busi 1991, pp. 65-70. Si dice che la missiva ed il denaro del da Camerino erano giunti a Gerusalemme tramite il capitano della nave dei pellegrini, il quale tratteneva, per il proprio servizio, il 10% dei 100 ducati veneziani.

⁴⁴ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n. 16841, Ser Pietro di Antonio da Vinci, cc. 316r/319r.

⁴⁵ Archivio di Stato di Ferrara, *Archivio Notarile Antico*, matr. 283, Ser Bartolomeo Codegори, pacco 7, 1502, cc. 203v/204r.

Emanuele di Bonaiuto da Camerino morì nell'agosto del 1498⁴⁶ ed il testamento appena citato non è l'unico a noi pervenuto. Ce ne sono giunti, infatti, altri due: uno del 1476⁴⁷ ed uno del 1483⁴⁸. Ancora una volta l'interesse per gli studi, non disgiunto dall'attenzione per le opere di carità e dalla devozione per la moglie e la famiglia, emerge dalle diverse redazioni con una chiarezza che colpisce forse più della ricchezza stessa del testatore.

Le ultime volontà, stilate il 5 aprile 1476, si aprono con la decisione di Emanuele di essere seppellito nel cimitero ebraico di San Miniato al Tedesco e di far apporre sulla propria tomba una lapide sulla quale venga inciso il suo nome in lettere ebraiche. Agli ebrei poveri destina 100 fiorini d'oro, alla «*dilettissima*» madre, Donnella del fu Ser Mele da Civitanova, dà l'usufrutto sui propri beni, mentre per la moglie Gemma crea un fondo di 1.000 fiorini d'oro: parte degli interessi maturati da esso (circa 150 fiorini d'oro all'anno) dovranno essere ripartiti equamente tra il sostegno degli ebrei bisognosi, le doti per le fanciulle indigenti, sia ebee che cristiane, nonché, cosa che qui più ci interessa, i dottori ed i maestri incaricati di istruire «*in lingua et ydioma et scientia et lege hebreorum*» gli israeliti non abbienti. Tale incarico poteva essere assolto anche da un solo docente, ma doveva comunque essere svolto nella casa degli eredi di Emanuele, mentre il controllo su tutte queste spese doveva essere effettuato dagli stessi ebrei che, annualmente, venivano eletti per ripartire le tasse fra i correligionari della Marca Anconetana. All'amata consorte, che aveva sempre dimostrato nei suoi confronti «*fides, caritas e bona et sincera voluntas et affectio*» fa quietanza per l'amministrazione fatta dei suoi beni e permette di rimanere a vivere nella loro casa se resterà vedova. Emanuele assegna poi una lampada argentea e un palio alla sinagoga di Firenze o a quella di Camerino, a scelta degli eredi, mentre al signore da Varano lascia 100 fiorini d'oro. Il fratello Abramo e, dopo di lui, il nipote Lazzaro, ai quali andrà anche metà del patrimonio librario⁴⁹ e dei beni di famiglia spettanti al testatore, ed il figlio del cugino, Dattilino di Salomone, vengono designati suoi eredi, ma, si specifica, se

⁴⁶ È dichiarato morto già da quindici giorni il 3 settembre 1498, quando la vedova Gemma elegge procuratore Ser Jacopo di Domenico di Bartolomeo Aiolli, il quale dovrà compilare l'inventario dei beni del defunto (ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n. 16837, Ser Pietro di Antonio da Vinci, cc. 530v/531r).

⁴⁷ ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n. 16842 Ser Pietro di Antonio da Vinci, cc. 147r/151r. Questo testamento è a sua volta preceduto dalla revoca, rogata il 2 luglio 1465 dallo stesso da Vinci (ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n. 16824, Ser Pietro di Antonio da Vinci, c. 317r), di una disposizione risalente al dicembre 1463 e rogata dal notaio senese Ser Bartolomeo di Simone Pecci (o Pucci).

⁴⁸ ASFi, *Notarile Antecosimiano* n. 16842, Ser Pietro di Antonio da Vinci cc. 170r-173r.

⁴⁹ Ragguardevole doveva essere la sua biblioteca che, ci informa Umberto Cassuto, fu divisa tra gli eredi nel marzo del 1500 e che conteneva una bellissima copia del *Sepher ha-Terumà* di Baruk di Worms, nonché un rituale di preghiere in tre volumi (Cassuto 1918, pp. 223-224). Più in generale, il patrimonio librario dei da Camerino doveva contenere pezzi di indubbio pregio: ne sia un esempio un libro «*vocato Turim*» del valore di ben 116 fiorini d'oro (ASFi, *Notarile Antecosimiano*, n. 16835, Ser Pietro di Antonio da Vinci, cc. 106v/107rbis, 3 dicembre 1489).

Abramo e Lazzaro dovessero agire contro le sue volontà, saranno sostituiti da Elia del fu Salomone di Aliuccio da Fano, fratello di Gemma.

Centrale nel testamento del 18 novembre 1483 è Castel San Giovanni nel Valdarno superiore, un luogo la cui importanza nell'assetto economico della famiglia aveva iniziato da subito a crescere. Emanuele decide in questa sede di assicurare alla moglie la proprietà e l'uso incondizionato della casa e dei beni situati nel Valdarno, mentre non dimentica di raccomandarle di impiegare parte dei 200 fiorini d'oro, che ella ha depositati nel banco della Vacca, «*ad expeditionem ornamentorum cuiusdam oratorii facti et constructi per ipsum Emanuellem in domo habitationis ipsius Emanuellem siti in Castro Sancti Johannis*» e, si veda bene, nel collegato «*studio ebreorum*». Rispetto alle disposizioni precedenti notiamo che scompare ora il fratello Abramo, sostituito dagli eredi dello zio Vitale di Salomone, ai quali spettano anche metà di tutti i paramenti da sinagoga posseduti da Emanuele a Firenze, Camerino ed in altri luoghi. L'altra metà sarà invece appannaggio del nipote Lazzaro di Abramo, al quale andrà anche la nutrita biblioteca in ebraico.

Del legato lasciato a Lazzaro di Abramo per Obadiah da Bertinoro, la sinagoga e gli ebrei indigenti di Gerusalemme abbiamo già detto, ma delle disposizioni testamentarie dell'8 luglio 1496 sono altresì da ricordare i lasciti di 200 lire al Monte di Pietà e di 100 lire alla Compagnia di San Martino dei poveri vergognosi di Firenze. E se ora erede di tutti i beni, compresi ben quattro forzieri carichi fermi alla dogana di Bologna, è designata la «*dilectissima*» Gemma, Emanuele si preoccupa particolarmente di suddividere con scrupolo il patrimonio librario. Quest'ultimo, conservato a Firenze e a Castel San Giovanni, viene così destinato in parti uguali ai figli maschi di Angelo di Vitale da Camerino, a Dattilino di Salomone e ai figli maschi di Abramo di Dattilo di Abramo da San Miniato⁵⁰. Ad Angelo di Salomone da Viterbo egli lascia, invece, «*unum librum hebraice scriptum et seu impressum*» chiamato «*diurno*», mentre ai nipoti di Gemma, Consiglio e Ventura di Elia del fu Salomone da Fano, spettano «*uno libro vocato diurno, hebraice scriptum, in carta edina et uno alio libro in quo scripta est hebraice pars Biblie in carta edina*», contenuti nei suddetti forzieri spediti a Bologna. Non manca, infine, un pensiero rivolto alla discendenza del fratello Leone, ovvero ai figli di Marchigiana e Josef di Samuele di Consiglio da Gubbio: egli lascia a ciascuno 10 fiorini d'oro, che se per le femmine contribuiranno a costituire una dote, per il maschio, si sottolinea, dovranno essere destinati a stipendiare un «*magistrum docentem*».

Emanuele di Bonaiuto da Camerino compose anche un inno liturgico⁵¹, un'opera che, se non si distingue forse per originalità, ha il pregio di sottolineare ancora una volta come in lui l'uomo d'affari e l'uomo di cultura, fervente ed

⁵⁰ È la divisione già ricordata dal Cassuto (cfr. nota precedente), che venne materialmente operata solo nel 1500.

⁵¹ Cassuto 1918, p. 263 e relativa nota.

attento, coesistessero perfettamente. Egli agì, perciò, non soltanto quale tramite economico, ma anche culturale, fra la realtà marchigiana e quella toscana. Sebbene non vantasse, infatti, una produzione letteraria o scientifica di una qualche ampiezza, non si deve essere portati a sminuire la sua esperienza o a trascurare il dato che, per il solo fatto di avere messo insieme con cura un'importante raccolta libraria e di aver goduto della vicinanza e dell'amicizia di figure il cui valore appariva indubbio sia alla parte ebraica che a quella cristiana della società, egli si è comunque inserito nel novero di coloro che hanno contribuito alla vita e alla diffusione del patrimonio intellettuale dell'epoca.

In quest'ottica, ancora una volta, l'alta mobilità, che ha contraddistinto i secoli del Medioevo e dell'Età Moderna e che ha trovato, soprattutto in Italia, nell'elemento ebraico uno dei suoi protagonisti, si conferma centrale nel perpetuarsi e nel conservarsi del processo culturale.

Riferimenti bibliografici / References

- Artom M.E., David A. (1997), *From Italy to Jerusalem. The Letters of Rabbi Obadiah of Bertinoro from the Land of Israel*, Ramat Gan: Department of Land of Israel Studies.
- Busi G. a cura di (1989), *'Ovadyah Yare da Bertinoro e la presenza ebraica in Romagna nel Quattrocento*, Atti del Convegno di Bertinoro (17-18 maggio 1988), Torino: Zamorani.
- Busi G. (1991), *Ovadyah da Bertinoro. Lettere dalla Terra Santa*, Rimini: Luisè Editore.
- Cassuto U. (1918), *Gli ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Di Stefano E. (1996), *Il carteggio di un mercante camerte con Francesco di Marco Datini 1395-1410*, «Proposte e ricerche», 37, pp. 78-93.
- Di Stefano E. (1998), *Una città mercantile: Camerino nel tardo medioevo*, Camerino: Università degli Studi di Camerino.
- Di Stefano E. (2007), *Uomini risorse imprese nell'economia camerte fra XIII e XVI secolo*, Camerino: Università degli Studi di Camerino.
- Falaschi P.L. (2003), *Orizzonti di una dinastia*, in *I da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone: Maroni Editore, pp. 19-42.
- Frattarelli Fischer L. (1989), *Livorno città nuova: 1574-1609*, «Società e Storia», 46, pp. 873-893.
- Luzzati M. (1989), *Gli ebrei nella società e nell'economia fiorentina del secondo Quattrocento: osservazioni ed ipotesi*, «Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei in Italia», VIII, pp. 53-61.

- Luzzati M. (1998), *Documenti inediti su Yochanan Alemanno a Firenze (1481 e 1492-1494)*, in *La cultura ebraica all'epoca di Lorenzo il Magnifico*, a cura di D. Liscia Bemporad, I. Zatelli, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 71-84.
- Luzzati M. (2009), "Nomadismo" ebraico nel sec. XV: il medico ebreo Genatano di Buonaventura da Volterra "pendolare" fra Toscana e Sardegna, «Materia Giudaica», XIV, 1-2, pp. 195-207.
- Luzzati M. (2013), *Again on the Mobility of Italian Jews between the Middle Ages and the Renaissance*, in *The Italia Judaica Jubilee Conference*, edited by S. Simonsohn, J. Shatzmiller Lieden-Boston: Brill, pp. 97-106
- Moroni M. (1993), *Prestatori ebrei ed economie cittadine nella Marca Anconitana, secoli XIII-XV*, Quaderni Monografici di «Proposte e Ricerche», 14, pp. 11-38.
- Pinto G. (2001), *Ascoli nel tardo Medioevo*, «Archivio Storico Italiano», 159, pp. 319-336.
- Poliakov L. (1974), *I Banchieri ebrei e la Santa Sede dal XIII al XVII secolo*, Roma: Newton Compton.
- R. Obadiah of Bertinoro, *on the Five Hundredth Anniversary of His Migration to Eretz Israel* (1988), «Pe'amim. Studies in the Cultural Heritage of Oriental Jewry», n.s., 37.
- Saffiotti Bernardi S. (1987), *Presenze ebraiche nelle Marche: un caso nella Valle del Fiastra*, in *La valle del Fiastra tra antichità e Medioevo*, Atti del XXIII Convegno di studi maceratesi, (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 14-15 novembre 1987), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 505-544.
- Salvadori R.G., Sacchetti G. (1990) *Presenze ebraiche nell'aretino dal XIV al XX secolo*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI* (1996), Atti del XXX convegno di Studi Maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi.
- Toaff A. (1983), *Gli ebrei romani e il commercio del denaro nei comuni dell'Italia Centrale alla fine del Duecento*, «Italia Judaica», 1, pp. 183-196.
- Toaff A. (1993-1994), *The Jews in Umbria*, Leiden-New York-Köln: Brill.
- Toaff A. (2004), 'Ovadia da Bertinoro nella realtà italiana del suo tempo, in *L'interculturalità dell'ebraismo*, a cura di M. Perani, Ravenna: Angelo Longo, pp. 257-268.
- Zetland Borgolotto E. (2009), *Les juifs à Florence au temps de Cosme l'Ancien, 1437-1464: une histoire économique et sociale du judaïsme toscan*, tesi di dottorato, Università di Montpellier.

Un frammento delle “Marche disperse” nella Galleria Strossmayer di Zagabria*

Ljerka Dulibić**, Iva Pasini Tržec***

Abstract

La base dell'odierna Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Zagabria è costituita dalla donazione dei quadri rinascimentali e barocchi acquistati dal vescovo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905) dall'inizio degli anni Sessanta fino agli anni Ottanta dell'Ottocento, prevalentemente in Italia. La corrispondenza del vescovo rivela i rapporti che egli aveva intrapreso con i suoi agenti per gli acquisti delle pitture.

L'agente e il consigliere del vescovo, Imbro I. Tkalac (1824-1912), politico e giornalista, visse in esilio in Italia dal 1863 e diventò un impiegato del Governo dell'Italia unita. Fu

* Traduzione dal croato di Jasenka Gudelj e Giuseppe Bonaccorso.

** Ljerka Dulibić, Ricercatrice, Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti, Zrinski trg 11, 10000 Zagabria, Croazia, e-mail: ldulibic@hazu.hr.

*** Iva Pasini Tržec, Ricercatrice, Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti, Zrinski trg 11, 10000 Zagabria, Croazia, e-mail: ipasini@hazu.hr.

tramite Tkalac che Strossmayer iniziò a comprare dai maggiori mercanti d'arte e da affermati antiquari, con l'aiuto di consiglieri di fama, come ad esempio Giovanni Morelli e Giovanni Battista Cavalcaselle.

Uno degli acquisti di Tkalac è *La Crocifissione*, oggi attribuita al Maestro di San Verecondo. Questo frammento delle "Marche disperse" era di proprietà del cardinale Carlo Luigi Morichini (1805-1879). Le ricostruite circostanze della sua provenienza e dell'acquisto riflettono i requisiti e le aspettative riposte sul mercato dell'arte nella seconda parte dell'Ottocento e dimostrano preferenze e limiti del gusto prevalente tra i collezionisti d'arte di una certa posizione nell'epoca e nell'area prese in considerazione.

The basis of today's Strossmayer's Gallery of Old Masters in Zagreb is a donation of Renaissance and Baroque paintings, collected by bishop Josip Juraj Strossmayer (1815-1905) from the early 1860s until the 1880s, mostly in Italy. Bishop's correspondence with his agents for painting acquisitions abound in descriptions of artworks, their state of conservation, the course of their buying and selling and the negotiations on prices and costs.

Bishop's agent and adviser Imbro I. Tkalac (1824-1912), politician and journalist, lived in Italian emigration from 1863 onwards and became an official of the United Italian government. It was through Tkalac that Strossmayer began purchasing from high profile professional art and antiques dealers, with the help of respected advisors among which were Giovanni Morelli and Giovanni Battista Cavalcaselle.

Here we are presenting one of Tkalac's acquisitions, a fragment from "Marche disperse", a large *Crucifixion* today attributed to Maestro di San Verecondo, used to be the property of cardinal Carlo Luigi Morichini (1805-1879). The reconstructed circumstances of its provenance and purchase depict the requirements and expectations on the art market in the second half of the 19th Century and show the preferences and boundaries of taste prevailing among art collectors of a certain position at a given time and in a particular area.

Lo storico dell'arte croato Grgo Gamulin (1910-1997) pubblicò su riviste italiane diversi saggi inerenti l'analisi di opere rinascimentali e barocche italiane conservate presso le collezioni museali pubbliche e private croate; Gamulin viaggiava spesso in Italia e riteneva che questi viaggi, intesi come dei "pellegrinaggi alla fonte" gli potessero favorire conoscenze professionali e ispirazioni letterarie¹. Nel suo saggio intitolato *Le passeggiate galleristiche* del 1950 notando come egli visitasse le gallerie «da dipinto a dipinto, da scultura a scultura, scalando le scale della coscienza e passando i gradi della sua storia personale»:

Nella profonda provincia, dall'uno e dall'altro lato degli Appennini, vissero i piccoli centri regionali dell'Umbria e delle Marche. Dipendendo da Roma in maggior o minor misura (o dalle contee locali), questi piccoli comuni sviluppavano proprie costituzioni e una modesta vita culturale, che, comprensibilmente, fu in un considerevole ritardo. [Qui] le scuole pittoriche a lungo vissero esclusivamente nell'ambito dei soggetti e contenuti religiosi, mentre la natura del modo di pensare e dipingere agli albori del rinascimento prevalente in queste remote botteghe locali è dimostrata proprio da questa *Crocifissione*. Ci troviamo

¹ Maroević 2011, p. 36. Per la biografia e bibliografia di Grgo Gamulin si veda anche Fossaluzza 2005, p. XXXIV; Reberski 1997; Maroević 1997.

con questo dipinto dalle parti montuose della Marca anconetana (a Sanseverino, Camerino o Fabriano) nei primi decenni del Quattrocento. Le botteghe locali allora svilupparono un "gotico internazionale", provincialmente poco compreso e volgarizzato. Le forme senza tettonica e volume si dilatano e scolano per il quadro indefinite nel disegno, e colorate con colori diluiti. I volti sono vuoti e senza espressione, lo sfondo dorato².

Il dipinto citato, la *Crocifissione* della Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Zagabria (fig. 1), è oggi attribuito a un anonimo pittore attivo nelle Marche durante i decenni a cavallo fra Trecento e Quattrocento, al quale Miklós Boskovits, a metà degli anni Settanta del Novecento, assegnò un nome in base alla provenienza del trittico con la *Madonna col Bambino e i santi Agostino e Verecondo*, in origine nella chiesa di San Verecondo a Monte Paterno presso Fabriano (oggi nella Pinacoteca Civica di Fabriano)³. Nonostante il numero di opere ridotto e il livello qualitativo modesto, l'*opus* del Maestro di San Verecondo, il cui linguaggio si sviluppò nella linea che collega San Severino, Fabriano e Gubbio, rimane una testimonianza efficace di una tradizione pittorica locale che comprende Gentile da Fabriano e i fratelli Salimbeni (soprattutto Lorenzo), alcuni dei rappresentanti più importanti del tardogotico⁴. L'inclinazione verso l'eleganza nell'impostazione e nei gesti dei santi e la ripetizione degli elementi ritmici nel drappeggio a contatto con la terra, con un certo cenno alla monumentalità, sono le caratteristiche vicine ai modi salimbeniani in base ai quali la *Crocifissione* zagabrese in precedenza fu attribuita a Lorenzo Salimbeni, ovvero alla sua cerchia⁵.

Grgo Gamulin ha concluso già nel 1950 che «abbiamo nella nostra galleria un'opera di un mediocre imitatore dell'arte di Lorenzo Salimbeni»⁶ in seguito al suo viaggio nelle Marche durante il quale aveva visitato l'oratorio di San Giovanni a Urbino:

Il piccolo oratorio fu completamente dipinto dagli affreschi dei fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni di San Severino, in una maniera gotica senza dubbio provinciale, ma fresca. Fu questa l'atmosfera medievale nel momento immediatamente precedente alla penetrazione del Rinascimento, un racconto naïf e una poetizzazione mitologica, il cui contenuto emotivo si potrebbe ricostruire solo con uno sforzo estremo dell'immaginazione e dell'immedesimazione. Ma le forme si presentavano da sole: non fu difficile individuare in una generale sensibilità per il colore e la linea, come anche in alcuni dettagli, un'arte simile al nostro anonimo pittore. Nella grande composizione del *Golgota*, in basso, a destra sotto

² Gamulin 1950, pp. 432; 436-437 (citazione tradotta dal croato).

³ Maestro di San Verecondo, *Madonna con Bambino e i santi Agostino e Verecondo*, prima metà del XV secolo, tempera su tavola, 169,9x178 cm (trittico), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli. Si veda Boskovits 1994, pp. 287-292.

⁴ Si veda *Ibidem* e Minardi 2006, p. 174.

⁵ Si veda Gamulin 1950, pp. 436-439; Gamulin 1954, pp. 104-105; Zampetti 1969, pp. 71-74; Zlamalik 1982, cat. 4; Zampetti 1988, pp. 220-222; Zampetti, Donnini 1992, pp. 167 e ss.; Donnini 1993, pp. 223-243; Boskovits 1994, pp. 287-292; Sgarbi 1999, p. 175; Minardi 2006, p. 174; Minardi 2008, p. 121.

⁶ Gamulin 1950, p. 439 (citazione tradotta dal croato).

la croce, San Giovanni della nostra *Crocifissione* zagabrese, in altre parole fabrianese, si prende la testa dimostrando la disperazione in una posa identica piuttosto naïf⁷.

La *Crocifissione* di Fabriano, qui menzionata da Gamulin come un secondo esempio comparativo, oggi è attribuita al Maestro di Fossato, la cui opera è leggermente più tarda⁸. Gamulin però rimase molto colpito dalla sua familiarità con quella zagabrese, in termini di composizione, di formato e di dimensioni:

[...] una mattina, nella piccola Galleria del luogo natio di Gentile, per poco non persi il dono della parola per la sorpresa: in fondo alla sala improvvisamente mi trovai davanti al nostro dipinto zagabrese. [...] Mai sentii così intensamente l'unità dello svolgersi culturale nella storia, come quella mattina estiva, quando, dall'ombra di questa piccola galleria (che odorava di polvere e di cose stantie), così improvvisamente fui trasportato per alcune centinaia di chilometri. Mi ricordai come nella Galleria Strossmayer avessi sostato davanti ad una variante di questa stessa *Crocifissione* di Fabriano e avessi pensato: da quale nido provinciale proviene questo pallido dipinto, che una volta ornava l'altare di qualche chiesa modesta? E come viaggiano i dipinti per tutto il mondo, e le loro tracce si perdono e di nuovo scoprono! Nella nostra [Galleria] arrivò così per una serie di casualità un documento dell'esistenza spirituale da questa remota regione italiana⁹.

La «serie di casualità» che portò il dipinto alla Galleria Strossmayer zagabrese è stata ricostruita grazie ai risultati delle indagini sulle fonti archivistiche risalenti all'epoca di formazione della collezione del vescovo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905). Strossmayer (fig. 2) per diversi decenni, nel corso della seconda metà dell'Ottocento, collezionò intensamente opere d'arte, acquistandole in buona parte sul mercato italiano¹⁰. L'abbondante documentazione preservatasi, soprattutto la corrispondenza del vescovo con i suoi intermediari per l'acquisto delle opere, si è rivelata una fonte preziosa per lo studio della provenienza delle singole opere, permettendo anche un inquadramento più generale delle circostanze e dei principi del funzionamento del mercato d'arte ottocentesco.

La *Crocifissione* fu acquistata nel maggio del 1884 da uno degli intermediari del vescovo in Italia, Imbro (Amerigo, Emerik, Mirko) Ignjatijević Tkalac (1824-1912)¹¹, il quale dichiarò che Strossmayer addirittura «si fidava del suo

⁷ Ivi, pp. 438-439. Prendendo in considerazione la datazione degli affreschi nell'oratorio (1416), Gamulin per la *Crocifissione* di Zagabria fissa una datazione *post quem* (Gamulin 1954).

⁸ Maestro di Fossato, *Crocifissione*, prima metà del XV secolo, tempera su tavola, 190,3x155,7 cm, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

⁹ Gamulin 1950, p. 437 (citazione tradotta dal croato).

¹⁰ Josip Juraj Strossmayer (Osijek, 1815 – Đakovo, 1905), vescovo e mecenate, fu un personaggio centrale nella storia politica, sociale, ecclesiastica e culturale croata della seconda metà dell'Ottocento. Ottenuto il dottorato in filosofia a Pest nel 1834 e in teologia a Vienna nel 1842, nel 1849 fu nominato vescovo di Bosnia e Srijem. Mecenate della cultura e della scienza in Croazia, fu il fondatore dell'Accademia jugoslava (oggi croata) delle arti e delle scienze nel 1861. Per approfondire si veda: Draganović 1953. Su Strossmayer come collezionista si veda Dulibić, Pasini Tržec 2013a.

¹¹ Imbro (Amerigo, Emerik, Mirko) Ignjatijević Tkalac (Karlovac, 1824 – Roma, 1912). Per approfondimenti su Tkalac si vedano: Dvoržak 1962; Tamborra 1966; Banjanin 1992; Feldman 1998, 2000 e 2012. Su Tkalac come consigliere e intermediario per l'acquisto delle opere d'arte si

giudizio più del proprio»¹². Politico, letterato e giornalista, Imbro Tkalac (fig. 3) fu uno degli uomini più istruiti della Croazia del proprio tempo, avendo studiato filosofia e giurisprudenza a Vienna, Berlino, Parigi, Roma, Monaco e Heidelberg. A Vienna fondò il settimanale politico *Ost und West* in cui esponeva le proprie idee religiose, politiche e sociali, aggiungendovi quella nazionale, criticando severamente il sistema di allora. Per l'attività anti-austriaca espressa in questo giornale, Tkalac fu condannato all'esilio¹³. Invece di disperarsi come un emigrante privato della patria, scelse di «sulle fondazioni del suo largo cosmopolitismo costruire per se stesso una nuova patria, ed elesse l'Italia come proprio paese»¹⁴, dove visse dal 1863. Un suo contemporaneo scrisse:

L'onore personale di Tkalac come anche il fatto che fu esiliato dall'Austria garantivano la sua fedeltà, e la sua conoscenza del tedesco, ungherese, serbo-croato, francese e italiano lo rese adatto per fare l'interprete e l'intermediario [del governo italiano] con gli scontenti della monarchia¹⁵.

Subito dopo il suo arrivo in Italia, nel 1863, Tkalac diventò un impiegato del Ministero degli Affari Interni, e poco dopo di quello degli Affari Esteri, per prendere la cittadinanza italiana all'inizio della decade seguente, rimanendo impiegato italiano fino alla pensione, traslocando da Torino a Firenze e poi a Roma¹⁶.

La carriera di Tkalac fiorì grazie all'allora ministro degli affari esteri, il marchese Emilio Visconti Venosta (1829-1914), che conosceva le sue posizioni già dagli anni Sessanta poichè leggeva *Ost und West*¹⁷ e, poi, tra l'altro, gli fece ricoprire il ruolo di relatore diplomatico del governo italiano al Primo Concilio Vaticano: «Ormai considerato come un italiano per i servizi resi e per i compiti delicati cui era addetto – unico straniero – al Ministero degli Esteri, Tkalac offriva tutte le garanzie personali e di preparazione per una missione così delicata»¹⁸. Imbro Tkalac già nella sua prima relazione dal Concilio in nome del governo

veda Pasini Tržec, Dulibić 2010.

¹² Frank 1876, p. 374 (citazione tradotta dal tedesco). Tkalac pubblicò il libro *Italienische Plaudereien* a Lipsia nel 1876 sotto lo pseudonimo di Hektor Frank riunendo così gli articoli pubblicati in precedenza sui giornali. Nel 1894 lo stesso editore pubblicò una nuova edizione con diverso titolo: *Culturbilder aus Italiens halbvergangener Zeit*.

¹³ Tkalac fu condannato a Vienna a sei mesi di carcere regolare e a otto mesi di carcere particolarmente duro, come pure a 2200 forinti di multa. Fu rinchiuso in carcere per cinque mesi, dopodichè fu amnistiato dall'imperatore. In seguito, come testimoniò lui stesso, partì volontariamente per la Russia per arrivare in seguito con il passaporto russo a Parigi. Si veda Feldman 2000, p. 128.

¹⁴ Dvoržak 1962, p. 365 (citazione tradotta dal croato).

¹⁵ Vesnić 1914, p. 33 (citazione tradotta dal serbo).

¹⁶ Dvoržak 1962, pp. 365-366.

¹⁷ Si veda Feldman 1998, p. 20.

¹⁸ Tamborra 1966, p. 128. A parte la missione a Roma durante il Concilio Vaticano, Tkalac fu l'invio di fiducia del governo italiano a Parigi nel 1865, 1866 e 1882 e, nel 1873, 1881 e 1894, a Berlino. Si veda Vesnić 1914, p. 33.

italiano appoggiò «l'intelligente e coraggiosa iniziativa» proposta dal vescovo Strossmayer nell'ambito della discussione sul dogma dell'infallibilità del Papa – «in difesa della ragione umana, della civiltà europea, dello stato e della società moderna, e contro l'egemonia dello spirito medievale, che la teocrazia fanatica cerca di relativizzare, aiutata dall'indifferenza del potere civile»¹⁹.

Il vescovo Strossmayer e il giornalista di posizioni indipendenti Tkalac mantennero contatti regolari nonostante le differenze sulla visione del mondo. Nei *Ricordi giovanili dalla Croazia*, scritti a Roma verso la fine della vita, Tkalac diede un resoconto della sua posizione: «Lo studio mi fece essere ribelle contro la visione austriaca della storia, contro il sistema ungherese, ma anche contro la Chiesa cattolica, infine contro ogni religione positiva»²⁰. Pur dispiacendosi che «alcuni nostri uomini non abbiano una solida base religiosa», Strossmayer già nel 1863 riconobbe Tkalac come «un talento davvero formidabile»²¹. Proprio attraverso il prisma del rapporto tra Tkalac e Strossmayer è possibile rintracciare i punti salienti dello sviluppo delle idee liberali e della loro relazione con il cattolicesimo nella Croazia dell'Ottocento²².

A parte le questioni politiche, un importante tema comune e inevitabile per Tkalac e Strossmayer diventa anche l'arte²³. Come consigliere nelle questioni artistiche Tkalac non solo suggeriva al vescovo l'acquisto delle singole opere d'arte, ma partecipava attivamente al completamento della sua collezione di libri d'arte e degli album con le fotografie di celebri opere pittoriche, scultoree e architettoniche²⁴. Come membro dell'*élite* culturale italiana, fu importante per l'allargamento della cerchia dei collaboratori del vescovo Strossmayer. Proprio grazie a Tkalac la collezione del vescovo si arricchì con gli acquisti dai mercanti d'arte e dagli antiquari più affermati. Inoltre, sempre tramite Tkalac, Strossmayer e Giovanni Morelli si incontrarono di persona a Milano nel 1872²⁵. Allo stesso gruppo dei «collezionisti del circolo morelliano» apparteneva anche il superiore e amico di Tkalac, Emilio Visconti Venosta, nello stesso tempo conoscente personale del vescovo Strossmayer²⁶.

Imbro Tkalac ebbe forti legami di amicizia e di collaborazione professionale con Giovanni Battista Cavalcaselle. La loro amicizia e collaborazione

¹⁹ Feldman 1998, p. 21 (citazione tradotta dal croato).

²⁰ Tkalac 2002, p. 237 (citazione tradotta dal croato).

²¹ Strossmayer a Rački, [Đakovo], 7 ottobre 1863. Pubblicato in: Šišić 1928, p. 18 (citazione tradotta dal croato).

²² Per approfondimenti si veda Feldman 1998.

²³ Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2010.

²⁴ Una parte di questo materiale si conserva nella Collezione delle immagini e riproduzioni d'arte nella biblioteca della Galleria Strossmayer, si veda Šamec Flaschar 2011-2012.

²⁵ Di questo incontro e del collezionismo del vescovo si conserva una testimonianza dello stesso Morelli: «[...] il vescovo Strossmayer [...] è qui per fare acquisti di quadri. Egli intende fondare una Galleria nel suo paese Croazia, per educarvi al Bello quei popoli semibarbari». Lettera di Morelli a Melli, Venezia, 13 febbraio 1872, pubblicata in Anderson 1999, p. 155.

²⁶ Sul rapporto tra Venosta e Morelli si veda Angelini 2008/2009, p. 177. Su Venosta come collezionista del circolo di Morelli si veda Angelini 2012.

professionale perdurarono dal 1865, quando Tkalac scrisse la recensione del libro di Cavalcaselle e Crowe sulla pittura fiamminga (per la cui edizione italiana si adoperò come editore e scrisse l'introduzione)²⁷, fino alla morte di Cavalcaselle, quando Tkalac ne compose il necrologio, chiamandolo «der neue Vasari Italiens»²⁸. Col passare del tempo Cavalcaselle diventò una specie di consigliere stabile per gli acquisti, che regolarmente valorizzava e giudicava i pezzi comprati dal vescovo²⁹. Per indirizzarlo verso i possibili acquisti per la collezione di Strossmayer, nell'ottobre del 1879 – quasi due decenni dopo il suo celebre viaggio con Morelli³⁰ – Cavalcaselle condusse Tkalac in viaggio tra l'Umbria e le Marche³¹. Dalle lettere di Tkalac a Strossmayer emergono i dettagli su questo loro percorso comune, durante il quale visitarono Gubbio, Perugia, Fabriano, Cagli e «la Bastia in Fabriano», chiarendo che il ruolo di Cavalcaselle non fu ridotto alla sola trasmissione di informazioni su possibili vendite interessanti. Cavalcaselle iniziò la compravendita dalla collezione dei conti Fabiani-Beni di Gubbio e dei conti Conestabile della Staffa a Perugia, partecipando attivamente alle trattative con i proprietari, dove – se i rapporti di Tkalac a Strossmayer sono verosimili – curava gli interessi dell'acquirente utilizzando la sua autorità in modo non del tutto consono al suo ruolo ufficiale e al potere che ne originava³². Dalla collezione Conestabile della Staffa Cavalcaselle suggerì l'acquisto di due «quadretti di Raffaello»³³, mentre dalla

²⁷ Nella prefazione Tkalac scrive: «Amico di lunga data di Cavalcaselle e di Crowe, io insistevo che il libro fosse tradotto in italiano, e quantunque Crowe si trovasse d'accordo con me, Cavalcaselle non volle interrompere la continuazione dell'edizione italiana della *Storia della pittura in Italia*. Infine nell'anno della sua morte egli cedette alle mie premure, a condizione che io m'incaricassi dell'edizione italiana e che egli non avesse per nulla da occuparsene». Tkalac 1899, p. XLIV.

²⁸ Levi 1988, p. 421, nota 175. Sul primo incontro tra Cavalcaselle e Tkalac a Firenze e sulla loro amicizia si veda Tamborra 1966, p. 209. Tkalac fu il redattore del testo di Cavalcaselle *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (Roma 1875), si veda Levi 1988, p. 86, nota 36.

²⁹ Cavalcaselle fu per esempio chiamato ad esprimersi sul quadro, acquistato recentemente, di Beato Angelico *Stigmatizzazione di san Francesco d'Assisi e la morte di san Pietro Martire*, tavola in seguito inclusa anche nella sua *Storia della pittura italiana* (1875-1898). Sulle circostanze dell'acquisto del dipinto si veda Dulibić, Pasini Tržec 2012a.

³⁰ Cavalcaselle, Morelli 1896.

³¹ Si veda Pasini Tržec, Dulibić 2010, pp. 204-205.

³² Anche se, dato il suo ruolo ufficiale, avrebbe dovuto fermare l'esportazione delle collezioni all'estero, egli non dichiarò queste opere d'arte alle autorità, incitando i proprietari alla vendita a compratori stranieri, dichiarando che né le autorità statali né quelle locali fossero interessate all'acquisto. Cfr. Tkalac a Strossmayer, Roma, 25 ottobre 1879. Archivio della Accademia Croata delle Scienze e delle Arti (d'ora in poi HAZU), XI A / Tka. Im. 11. Molti importanti membri delle élites italiane dell'Ottocento presero una parte attiva nel mercato d'arte, ove «il doppio ruolo» fu un'abitudine. Si veda per esempio Fleming 1973, 1979a e 1979b; Levi 1993; Pinelli 2000.

³³ Cavalcaselle nel 1882 incluse questi due quadri nella sua monografia su Raffaello. Oggi le due opere recano l'attribuzione a Eusebio da San Giorgio, ed è noto il destino di un solo dipinto, l'*Adorazione dei Magi* che si trova in una collezione privata a Milano. Sulle circostanze dell'acquisto e del destino delle pitture si veda Ferino-Pagden 1984; Pantò 2000-2001, pp. 253-254; cfr. anche Pasini Tržec, Dulibić 2010, p. 205.

collezione Fabiani-Beni scelse dodici pitture³⁴. Cavalcaselle e Tkalac sperarono in un prezzo modesto, «avendo questa gente bisogno di soldi e non potendo loro nè bere nè mangiare i propri dipinti», e poi Gubbio «sta alla fine del mondo e nessuno ci viene mai»³⁵. Infine, tuttavia, nonostante l'appoggio di Cavalcaselle al suo amico Imbro Tkalac, queste compravendite non furono realizzate. L'intermediario di un tale profilo, coinvolto nel profondo delle mosse del mercato d'arte italiano e lui stesso uno dei «merchants amateurs»³⁶, ebbe l'opportunità di mediare e realizzare personalmente per degli acquisti importanti. E l'acquisto più importante di Tkalac per il vescovo Strossmayer fu il dipinto *La cacciata di Eva e Adamo dal Paradiso terrestre*, un frammento del ciclo paleo-testamentario di Mariotto Albertinelli, inizialmente respinto da Strossmayer per «l'immoralità» che attribuiva al pittore³⁷.

Al gusto e alle preferenze del vescovo-collezionista certamente si confaceva maggiormente la grande *Crocifissione*, comprata su suo diretto ordine solo un mese prima, nel maggio del 1884. Le lunghe trattative di Tkalac per persuadere Strossmayer e per negoziare la compravendita del dipinto di Albertinelli si evincono dai documenti in modo dettagliato, riportando persino le notizie sul venditore: «il figlio del noto Bas[s]eggio – che 30-40 anni fa ebbe la più bella e la più grande galleria privata a Roma»³⁸, mentre i documenti sulla compravendita, velocemente realizzata, della *Crocifissione* non contengono dati sul venditore. La possibilità che anche questo dipinto fosse stato acquistato dal figlio del mercante romano Giuseppe Basseggio, che verso la meta dell'Ottocento riforniva anche il noto collezionista Giampietro Campana (1808-1880) di opere provenienti e facilmente accessibili dallo Stato Pontificio (dal Lazio, dall'Umbria, dall'Emilia Romagna e dalle Marche), rimane aperta³⁹. Durante l'ultimo quarto dell'Ottocento il mercato italiano d'arte arrivò ai limiti della propria ondata torrenziale: diverse opere d'arte tolte dal loro contesto originale circolavano sul mercato d'arte dell'unificato territorio italiano, passando di mano in mano a opera di una seconda generazione di mercanti dai profili diversissimi, nella maggior parte dei casi senza tanto ordine e regole⁴⁰.

³⁴ Purtroppo la lista dei quadri selezionati non ci è pervenuta.

³⁵ Tkalac a Strossmayer, Roma, 25 ottobre 1879, HAZU, XI A / Tka. Im. 11 (citazione tradotta dal croato).

³⁶ Il retro della fotografia del *Ritratto d'uomo* attribuito alla cerchia di Sebastiano del Piombo nella fototeca Berenson dei «quadri senza casa» (n. 107906_1) reca l'iscrizione: «ex. Tkalac Coll.».

³⁷ Mariotto Albertinelli, *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso*, ca. 1514, olio su tavola, 56,8 x 55 cm, inv. no. SG-95. Sulla provenienza del dipinto si veda Dulibić, Pasini Tržec 2012b.

³⁸ Tkalac a Strossmayer, Roma, 15 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 29 (citazione tradotta dal croato).

³⁹ Per i mercanti romani attivi in Italia centrale si veda Costanzi 2005, pp. 27-29; per la collezione Campana si veda Pianazza 1993-1994, Sarti 2001.

⁴⁰ Così, per esempio, a parte il figlio del mercante Basseggio, nelle relazioni di Tkalac si menziona anche il «figlio del cardinale Fesch» come venditore delle opere d'arte. Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 giugno 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27. Per approfondimenti sullo stato del mercato d'arte italiano si veda Haskell 1980, pp. 39-84.

Le opere d'arte marchigiane avevano resistito abbastanza a lungo alle conquiste artistiche, rimanendo miracolosamente "intatte" fino alla fine del Settecento, ovvero alle guerre napoleoniche, probabilmente anche grazie alla situazione geografica che le poneva al di fuori dei principali flussi storici. Le conquiste di Napoleone e la politica culturale di papa Gregorio XVI, come anche la crisi economica e l'instabilità finanziaria che obbligava i proprietari delle opere d'arte a venderle, determinarono una forte dispersione delle opere marchigiane, sia da chiese e monasteri, sia dai palazzi privati⁴¹. All'epoca dello sviluppo caotico e incontrollato del mercato d'arte italiano servirono a poco le delibere dello Stato Pontificio che difficilmente poterono fermare «il crescente depauperamento causato dallo sfrenato mercato antiquario, che, di fatto, era un dilatato e strisciante saccheggio di opere»⁴².

Contemporaneo a questi avvenimenti, Imbro I. Tkalac descrisse nel suo libro *Italienische Plaudereien* (Lipsia 1876) l'esportazione e la dispersione delle opere d'arte italiane nel seguente modo:

Der Export von Kunstwerken ist in Italien ein eben so alter als lohnender Industriezweig. Obgleich alle Spezialgesetzgebungen der früheren italienischen Staaten die Ausfuhr von Kunstwerken nach dem Auslande grundsätzlich verboten und von einer besonderen Bewilligung der Regierung von Fall zu Fall und von einer mehr oder minder hohen Ausfuhrtaxe abhängig erklärten und die dawider Handelnden mit schweren Strafen bedrohten, gingen doch Tausende von Kunstwerken, ohne Bewilligung und ohne Ausfuhrtaxe, ins Ausland und es dürfte kaum eine außeritalienische Kunstsammlung geben, die sich nicht auf diese Weise mit dem größeren Teile ihres Besiesses an Werken antiker Plastik und italienischer Malerei versorgt hätte. Die italienischen Exporteure lachten dem gewissenhaften Käufer ins Gesicht, der sich den Formalitäten des Gesetzes fügen wollte⁴³.

L'interesse per la pittura marchigiana, specialmente per quella quattrocentesca, allora si sviluppò tra i collezionisti stranieri, in particolare tra quelli inglesi⁴⁴. Di conseguenza, dalla metà dell'Ottocento, nelle collezioni museali e sul mercato romano erano sempre più presenti le opere dei "primitivi" marchigiani, i fratelli Crivelli e Vivarini, Lorenzo d'Alessandro e Niccolò Alunno, al quale fu attribuita la *Crocifissione* zagabrese al momento della compravendita⁴⁵. Nella prima lettera a Strossmayer, Tkalac però rigettò una tale attribuzione, e fece uno schizzo della sagoma del dipinto descrivendolo con le seguenti parole:

⁴¹ Sulla dispersione delle opere d'arte dalle Marche si veda Costanzi 2005, pp. 21-36.

⁴² Tamblé 2000, p. 471, citato in Costanzi 2005, p. 29.

⁴³ Frank 1876, p. 217.

⁴⁴ Sull'interesse dei collezionisti inglesi per le opere della pittura rinascimentale italiana si veda Costanzi 2005, p. 31; Avery-Quash 2003.

⁴⁵ Le opere dei "primitivi" marchigiani dapprima furono destinate ai Musei Vaticani per riempire i "buchi" cronologici, mentre in seguito le opere giudicate di minor valore o simili a quelle già presenti nella collezione furono estrapolate e finirono sul mercato antiquario romano. Si veda anche Costanzi 2005, pp. 26-27.

non Niccola Alunno, ma un vecchio fiorentino trecentesco, alto 171 centimetri e largo 134 centimetri, di questa forma, e rappresenta Gesù Cristo sulla croce con quattro angeli, la Madonna, san Giovanni, santa Caterina, Maddalena e san Antonio Eremita, ciascuno di larghezza di un metro, sullo sfondo d'oro. Gesù e la Madonna sono molto belli per quell'epoca, san Giovanni, come d'abitudine, una prima caricatura della propria tristezza, le altre figure regolari⁴⁶.

Nella stessa lettera Tkalac riporta le informazioni sulla provenienza della pittura: «Questa fu del cardinale Morichini, che l'acquistò per 4000 franchi da certe monache in Romagna, e alla sua asta fu venduta per 2000 franchi»⁴⁷. Queste «monache di Romagna» sarebbero potute essere non solo le venditrici ma anche le committenti, diversi secoli prima, della pittura di cui si appropriò Carlo Luigi Morichini (1805-1879). Morichini (fig. 4) ebbe diversi e importanti incarichi ecclesiastici: dal 1847 partecipò alle attività politiche e diplomatiche dello Stato Pontificio, nel 1852 diventò cardinale e in seguito fu vescovo di Jesi, e dopo il Primo Concilio Vaticano, fu trasferito a Bologna⁴⁸. Nel proprio operato fu principalmente interessato alle questioni legate all'attività caritativa, all'assistenza sociale e alla povertà, come testimonia la sua opera principale, *Degli Istituti di pubblica carità e d'istruzione primaria. Saggio storico e statistico* (Roma 1835). A parte l'attività caritativa sono noti anche i suoi interessi letterari⁴⁹, ma non l'attività di collezionista. Dati i caratteri della circolazione delle opere d'arte in Italia nell'Ottocento, Morichini non doveva necessariamente essere un appassionato collezionista per entrare in possesso delle opere d'arte provenienti dal territorio di sua competenza ecclesiastica.

Una descrizione della formazione delle collezioni dei curiali attivi in provincia si trova nelle *Chiacchiere italiane (Italienische Plaudereien)* di Imbro Tkalac. Tkalac scrive come tra i prelati romani che ai tempi dello Stato Pontificio ebbero dei ruoli importanti nell'amministrazione o nella giustizia, quasi tutti possedessero quadri o addirittura intere gallerie. Tkalac paragona l'atteggiamento di questi signori romani a quello dei proconsoli antichi; lasciare Roma per la provincia fu un atto difficile per molti. Ad alcuni il soggiorno in provincia sembrò un vero esilio, mentre altri lo ritenevano un requisito necessario per ottenere in seguito un posto più influente nella Curia. Per questo tali «pascià spirituali» cercarono di rendere più piacevole il proprio tempo in provincia: tra l'altro, si appropriarono dei vecchi dipinti come premio per il buon governo. Tkalac rileva che l'Italia centrale a metà dell'Ottocento ancora traboccasse di dipinti di maestri antichi. Diversi proprietari donavano proprio questi oggetti come mancia ai governatori. «Il nuovo proconsole romano», pertanto, al ritorno a Roma dalla Romagna, dalle Marche o dall'Umbria

⁴⁶ Tkalac a Strossmayer, Roma, 29 maggio 1884, HAZU, XIA / Tka. Im. 26 (citazione tradotta dal croato).

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Montini 1952.

⁴⁹ Si veda Venturi 1979.

riportava con sé i dipinti dei maestri antichi⁵⁰. Una tale galleria di quadri "anonima" doveva possedere anche il cardinale Morichini, che proprio grazie agli incarichi in provincia avrebbe potuto facilmente entrare in possesso di un quadro grande, una volta certamente destinato a un altare.

Imbro Tkalac fu contento di completare la collezione di Strossmayer con l'acquisto di un quadro dell' "epoca primitiva" ormai divenuti quasi delle rarità sul mercato. Alla fine dell'Ottocento «i quadri di queste dimensioni», come sottolineava Tkalac nella sua lettera a Strossmayer, «sono rari, perché gli Inglesi li comprano volentieri e pagano caro»⁵¹. Proprio per questo Tkalac «pensò di non dover perdere l'opportunità» di comprare il dipinto, «poiché nelle Gallerie bisogna che vi siano delle pitture del genere»⁵². Si compiaceva con il vescovo poiché «il grande quadro rappresentante Gesù sulla croce piacque molto a tutti coloro che l'avevano vista»⁵³. L'entusiasmo dei suoi collaboratori che avevano avuto l'opportunità di vedere il quadro veniva descritto da Tkalac raccontando l'episodio al ritorno del dipinto dal restauratore, al quale lo fece «pulire e quel poco che bisognava ben restaurare»⁵⁴.

[...] in questi giorni mi ha raccontato il restauratore che, mentre portava il grande dipinto di Gesù sulla Croce, s'imbatté nel vecchio Seitz⁵⁵] che gli fece fermare la carrozza per vedere

⁵⁰ Frank 1876, pp. 381-382.

⁵¹ Tkalac a Strossmayer, Roma, 29 maggio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 26 (citazione tradotta dal croato).

⁵² *Ibidem*. Tkalac esprime la sua opinione sulle conseguenze della dissoluzione dei monasteri e della dispersione dei quadri d'altare dall'Italia: «Grosse, ja kolossale Altarbilder sind vielfach verschwunden und tauchen namentlich bei Pariser und Londoner Kunsthändlern wieder auf.» All'uopo si veda: Frank 1876, p. 219.

⁵³ Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 giugno 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁴ Il nome del restauratore non è riferito da Tkalac. Dalle altre sue lettere si ricava come di regola si trattasse di interventi minori, che normalmente includevano la pulitura e il consolidamento ovvero la costruzione di una nuova cornice delle opere appena acquistate, come fu anche il caso della *Crocifissione*: «Adesso si trova dal restauratore, che mi promise che in un mese l'avrebbe pulita e quel poco che ci voleva ben ristaurata. Vuole 150 franchi per il suo lavoro, ma vedrò di toglierli qualcosa. La cornice bella, e si dovrebbe dorare, ma dato che per questo ci vogliono 100 fra. non volevo senza il Suo permesso farglielo fare. Infine, ci sarà anche a Zagabria qualche doratore che possa farlo.» Tkalac a Strossmayer, Roma, 26 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 27 (citazione tradotta dal croato). La testimonianza più antica sulla cornice in cui il dipinto si trova tutt'oggi sarebbe la fotografia dello studio Hanfstaengl di Monaco di Baviera risalente agli anni Venti del Novecento (Archivio della Galleria Strossmayer, documentazione SG-33). Nell'archivio della Galleria si è preservata anche una nota sui lavori di restauro del 1929: «Il legno seccato, risultante in divisione dei pannelli incollati vert[icalmente]. Inoltre, le crepe quasi vert[icali] sui pannelli in alcuni punti. Il dipinto aveva una cornice (legno di castano). Il dipinto stesso fu troppo aggressivamente pulito con lo spirito, che ne tolse la lacca. Tolta la cornice, e dal fal[egname] Gerjavić fatta fare la parchetatura con 15 lunghe e 3 corti assicelle di abete, e con 11 intere e 5 corti assicelle perpendicolari di frassino.» Archivio della Galleria Strossmayer, documentazione SG-33 (citazione tradotta dal croato). Dopo questi interventi, il dipinto non fu più restaurato, né sottoposto ad altre indagini.

⁵⁵ Alexandar Maximillian Seitz (Monaco, 1811 – Roma, 1888), pittore italiano di origine

il quadro, e cominciò a urlare in mezzo alla strada che era molto bello e che l'avrebbe comprato per quel che costava. Il restauratore gli rispose che il quadro non era in vendita, ma Seitz non gli credette e volle che fosse portato subito a casa sua. L'uomo ebbe difficoltà a convincere quello stupido che non era sempre possibile comperare quello che si vorrebbe. Ho riso a quella scena, giacché essa significa che feci un buon acquisto per Lei⁵⁶.

Dell'acquisto fu contento anche il primo custode della collezione di Strossmayer, Izidor Kršnjavi (1845-1927), che in seguito all'arrivo del dipinto a Zagabria, ma non molto prima dell'inaugurazione al pubblico della collezione del vescovo il 9 novembre 1884, scrisse a Strossmayer: «La *Crocifissione* del 14° secolo è molto bella e a me benvenuta già per il fatto che abbiamo meno quadri di quest'epoca nella Galleria»⁵⁷. Il quadro non solo era importante per ragioni di cronologia, come rilevava Kršnjavi, ma era «benvenuto nella Galleria» anche per quelle tipologiche. Esso effettivamente completava la collezione in cui prevalgono opere di dimensioni minori destinate agli spazi privati, ovvero eseguite per la devozione privata, oppure frammenti piccoli di complessi più grandi⁵⁸. Queste erano le opere accessibili sul mercato d'arte della seconda metà dell'Ottocento ai collezionisti con possibilità finanziarie limitate, quale era appunto Strossmayer. La sua intenzione principale era di «collezionare, per quanto possibile, [quadri] di tutte le scuole artistiche [...] per uso del popolo e della gioventù in formazione»⁵⁹, mentre le possibilità finanziarie limitate gli ostacolavano gli acquisti delle opere dei maestri riconosciuti, i capostipiti delle singole scuole pittoriche. Già Kršnjavi nel 1905 poneva l'accento sul fatto che «per la storia della cultura di un'epoca non sono importanti solo i primari, ma l'immagine dello stato generale dell'istruzione e del gusto forse ancora più complessivamente si rivela proprio in questi artisti provinciali di second'ordine»⁶⁰. La *Crocifissione* è un contributo prezioso alla presentazione delle scuole pittoriche italiane nella collezione del vescovo, anche se al momento dell'acquisto del dipinto e dell'apertura della collezione al pubblico, i suoi collaboratori non potevano esserne completamente coscienti.

Solo all'inizio del XX secolo iniziarono le riflessioni sull'esistenza della scuola

tedesca, noto per i mosaici e gli affreschi di carattere sacro. Come direttore tecnico dei Musei Vaticani dal 1894 condusse i restauri della Cappella Sistina e dell'Appartamento Borgia. Si veda Quinterio 2000. Sull'attività e sugli affreschi di A.M. Seitz e di suo figlio Ludovico nella cattedrale di Đakovo si veda Damjanović 2009, pp. 317-344.

⁵⁶ Tkalac a Strossmayer, Roma, 15 luglio 1884, HAZU, XI A / Tka. Im. 29 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁷ Kršnjavi a Strossmayer, Zagabria, 3 settembre 1884, HAZU, XI A / Krš. I. 108 (citazione tradotta dal croato).

⁵⁸ Sulla formazione e sviluppo della Galleria Strossmayer si veda almeno Dulibić, Pasini Tržec 2012c (contenente la bibliografia precedente). È utile anche la consultazione di Frizzoni 1904, che costituisce la prima fonte in merito in lingua italiana. Per una rassegna delle opere nella collezione si veda Dulibić, Pasini Tržec, Popovčak 2013.

⁵⁹ Strossmayer 1884, p. 166 (citazione tradotta dal croato).

⁶⁰ Kršnjavi 1905, p. [1] (citazione tradotta dal croato).

pittorica marchigiana, di cui si cominciò a parlare nella mostra di Macerata del 1905⁶¹. Questa mostra fu visitata anche da Izidor Kršnjavi «viaggiando sulle orme di San Francesco per l'Umbria e le Marche»⁶². Concludendo che

le mostre italiane dei maestri antichi di secondo e terzo ordine sono molto importanti per noi, perché la maggioranza dei vecchi quadri della galleria di Strossmayer è di questa specie, così che in queste mostre si troverà con maggior facilità la chiave per determinare i loro autori⁶³

nel suo scritto sulla mostra ricordò alcuni quadri della collezione del vescovo, ma non la *Crocifissione* in questione, che dopo la descrizione iniziale di Tkalac come «vecchio Fiorentino trecentesco», nei cataloghi più antichi della Galleria fu citata come un'opera di Ambrogio Lorenzetti, fino agli anni Trenta del Novecento, da quando viene citata con una generale denominazione di «scuola della Marca anconetana»⁶⁴.

La problematica attributiva, in diversi casi ancora attuale, fu aperta dalla grande mostra di Ancona del 1950, che sollecitò lo sviluppo di ricerche sulla cosiddetta "cultura adriatica" all'interno della quale furono riconosciute diverse scuole locali e precisato il *corpus* dei loro protagonisti⁶⁵. Nello stesso tempo, al lato opposto dell'Adriatico, gli storici dell'arte croati svilupparono una sensibilità speciale per la complessa problematica dei fenomeni artistici nelle cosiddette aree provinciali e periferiche⁶⁶, come il soprintendente e storico dell'arte Ljubo Karaman (1886-1971), che elaborò e sistematizzò le proprie tesi nel suo ultimo libro, pubblicato nel 1963, *I problemi dell'arte periferica. Influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate (Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva)*⁶⁷. Le sue prime indagini sul tema risalgono già agli anni Trenta del Novecento, da quando Karaman con assiduità

studiava le caratteristiche locali dei nostri ambienti regionali e introduceva gradualmente le nuove nozioni nella spiegazione delle caratteristiche specifiche, individuando l'importanza degli stili di passaggio e sempre rilevando il ruolo dell'ambiente locale nell'originale elaborazione, conciliazione e intonazione degli influssi laterali ed esteri⁶⁸.

⁶¹ Per la mostra del 1905 si veda Prete 2006.

⁶² Kršnjavi 1905, p. [1] (citazione tradotta dal croato).

⁶³ Ivi, p. [2].

⁶⁴ Kršnjavi, Truhelka 1885, cat. 22; Rački 1891, cat. 17/1; Mašić, Šrepel 1895, cat. 33; Brunšmid 1911, cat. 33; Brunšmid 1917, cat. 33; Knoll 1922, cat. 33; Térey 1926, cat. 17; Schneider 1932, cat. 17.

⁶⁵ Zampetti 1950.

⁶⁶ Come chiaramente si evince anche dai qui citati passaggi delle *Passeggiate galleristiche* di Grgo Gamulin.

⁶⁷ Karaman 2001. Su Ljubo Karaman e la problematica dell'"arte periferica" si veda Gudelj 2007.

⁶⁸ Fisković 1971, p. 231 (citazione tradotta dal croato).

La condizione “periferica” croata già nel 1926 venne descritta dal letterato croato più importante del XX secolo, Miroslav Krleža (1893-1981), pensando prima di tutto alla situazione politica dell’epoca:

La condizione croata è periferica già dai tempi dello stato franco carolingio, e tutti i cervelli, che in qualche modo, letterati o analfabeti, glagolitici o manichei, si muovevano attraverso i secoli tristi e insanguinati per quella terra maledetta, portando addosso i sigilli fatali della trascurata e dimenticata perifericità⁶⁹.

Infatti, l’impulso iniziale del vescovo Strossmayer a collezionare le opere d’arte fu l’intenzione di superare in qualche modo la posizione della nazione in creazione, sistemandola nel centro dell’area circostante, in altre parole [ri]definendo il sottosistema periferico del centro e delle aree su esso gravitanti. Questo si riflette con molta chiarezza a livello simbolico nel dichiarato desiderio di Strossmayer di fare dalla capitale croata, Zagabria – per usare i vocaboli moderni – un centro regionale, in cui si incontrassero tutte le antiche virtù alla base della società europea moderna. Nel suo discorso all’inaugurazione dell’edificio costruito per la sistemazione della Galleria, egli sottolineò come:

[...] con i mezzi molto modesti, che abbiamo a disposizione, [noi abbiamo] fatto abbastanza e con ciò in un certo modo abbiamo acquistato il diritto, che alla nostra patria nella penisola balcanica un particolare destino attribuiamo, ovvero che diventi codesta che la Toscana nella bella Italia, che diventi un particolare Athenaeum, il che vuol dire il focolare e germinatoio di tutte le alte inclinazioni e gli intenti celebrali e morali. [...] Se gli edifici come questo, nella nostra capitale si moltiplicheranno, la nostra città sveltamente [...] si trasformerebbe [...], se Dio permetta, almeno in una misura modesta, in bella ed esemplare Firenze⁷⁰.

La Collezione Strossmayer rispecchia non solo il fenomeno del collezionismo dell’Ottocento inoltrato ma anche il processo della musealizzazione di opere raccolte, collegato al rafforzamento dell’idea dell’identità nazionale. Le opere d’arte internazionali di valore universale, riportate dai centri artistici dell’Europa occidentale agli ambienti “periferici”, le cui forme artistiche non erano direttamente collegate con la tradizione artistica del territorio in cui furono importate, cominciarono a rappresentare i nuovi valori della “nazione” alla quale appartenne il loro proprietario⁷¹.

La *Crocifissione* di Zagabria, questo piccolo frammento «delle Marche disperse», si rivela quindi come una testimonianza rappresentativa della complessa rete dei rapporti dinamici tra le opere d’arte e dei vettori che marcarono il fenomeno

⁶⁹ Krleža 1975, p. 487 (citazione tradotta dal croato). Si veda Unković 2010, p. 272.

⁷⁰ Strossmayer 1884, pp. 164-165 (citazione tradotta dal croato). L’edificio in effetti adempì al ruolo attribuitogli in termini urbanistici, architettonici e simbolici in questo periodo di fondazione della istituzionalizzazione della cultura croata. La sua edificazione definì diverse piazze e parchi, e l’edificio diventò il modello architettonico per tutte le case circostanti. Sull’edificio si veda Dulibić, Pasini Tržec 2013a.

⁷¹ Si veda anche Ciulisovà 2006, pp. 201-209.

del collezionismo e del mercato d'arte, come anche dei processi della migrazione delle opere d'arte e della loro musealizzazione. I fili che ancora oggi, dopo viaggi pregnanti e spesso convulsi, collegano l'opera con il luogo e con le circostanze della sua creazione sono spesso molto sottili. I tentativi della loro ricostruzione, anche nei casi in cui, nonostante la curiosità e la dedizione dei ricercatori, non è possibile arrivare a risolvere tutte le questioni storiche, contribuiscono a sciogliere il groviglio degli avvenimenti il cui centro vitale erano le opere d'arte, non solo in qualità di – come avrebbe scritto Grgo Gamulin – «documento dell'esistenza spirituale»⁷² dei tempi passati, ma anche come veri protagonisti delle analisi contemporanee.

Riferimenti bibliografici / References

- Anderson J. (1999), *Collecting, connoisseurship and the art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Angelini G. (2008/2009), *Sulle orme di Giovanni Morelli, Emilio Visconti Venosta e il collezionismo privato nell'Italia postunitaria*, «Artes», n. 14, pp. 175-211.
- Angelini G. (2012), *I Taccuini del Collezionista, Emilio Visconti Venosta, Giovanni Morelli e la pittura lombarda del Rinascimento*, «Annali di critica d'arte», VIII, pp. 273-296.
- Avery-Quash S. (2003), *The Growth of Interest in Early Italian Painting in Britain with particular reference to pictures in the National Gallery*, in D. Gordon, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Italian Paintings. Volume 1*, London: National Gallery Company, pp. XXV-XLIV.
- Banjanin Lj. (1992), *Un croato a Torino: Imbro Ignjatijevic Tkalac*, «Studi piemontesi», n. 21, pp. 155-159.
- Boskovits M. (1994), *Osservazioni sulla pittura tardogotica nelle Marche*, in *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 233-307.
- Brunšmid J. (1911), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Brunšmid J. (1917), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Cavalcaselle G. B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e Documenti», II, pp. 191-348.

⁷² Gamulin 1950, p. 437 (citazione tradotta dal croato).

- Ciulisovà I. (2006), *Art Collecting of the Central-European aristocracy in the nineteenth century. The case of Count Pálffy*, «Journal of the History of Collections», XVIII, n. 2, pp. 201-209.
- Costanzi C. (2005), *Le vie di fuga: principali percorsi nelle dispersioni delle opere d'arte dalle Marche*, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 21-36.
- Draganović K.S. (1953), *Strossmayer, Josip, Juraj*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. XI, coll. 1420-1421.
- Damjanović D. (2009), *Đakovačka katedrala* [La cattedrale di Đakovo], Zagabria: Matica hrvatska.
- Donnini G. (1993), *Per il Maestro di San Verecondo*, «Studi di storia dell'arte», n. 4, pp. 223-243.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012a), «È un da Fiesole verissimo, bellissimo e conservatissimo». *Il Beato Angelico del vescovo Strossmayer*, «Annali di critica d'arte», VIII, pp. 297-318.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012b), *New information on the 19th century provenance of Albertinelli's Old Testament cycle*, «RIHA Journal», 6 febbraio, n. 0035, <<http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/dulibic-pasini-trzec-albertinelli-old-testament-cycle>>, 09.10.2013.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2012c), *The Foundation and Development of the Strossmayer Gallery Of Old Masters In Zagreb*, «Centropa», XII, n. 2, pp. 152-161.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I., Popovčak B. (2013), *Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela / The Strossmayer Gallery of Old Masters. Selected works*, Zagabria: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2013a), *Biskup J.J. Strossmayer kao sakupljač umjetnina i osnivanje Galerije starih majstora* [Il vescovo J.J. Strossmayer come collezionista d'arte e la fondazione della Galleria dei maestri antichi], Atti del convegno degli storici d'arte croati (Zagabria, 25-27 novembre 2010), a cura di A. Žmegač, Zagabria: Institut za povijest umjetnosti, pp. 307-312.
- Dulibić Lj., Pasini Tržec I. (2013b), *Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti i »njezina« zgrada* [La Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell' Accademia Croata delle Scienze e delle Arti e il "suo" edificio], Atti del convegno (Zagabria, 19-21 ottobre 2011), a cura di J. Galjer, Zagabria: Hrvatsko muzejsko društvo, pp. 34-41.
- Dvoržak S. (1962), *Imbro Ignjatijević Tkalac: život i djelo* [Imbro Ignjatijević Tkalac: vita e opera], «Starine», n. 52, pp. 333-419.
- Enciclopedia Cattolica* (1948-1955), Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico.
- Feldman A. (1998), *Strossmayer i Tkalac – susret liberalizma i katoličanstva u Hrvatskoj XIX. stoljeća* [Strossmayer e Tkalac – incontro tra il liberalismo e

- il cattolicesimo nella Croazia del XIX secolo], in *Liberalizam i katolicizam u Hrvatskoj* [Il liberalismo e il cattolicesimo in Croazia], a cura di H.G. Fleck, Zagabria: Zaklada Friedrich Naumann, pp. 13-25.
- Feldman A. (2000), *Imbro Ignjatijević Tkalac (1824.–1912.)*, in *Liberalna misao u Hrvatskoj. Prilozi povijesti liberalizma od kraja 18. do sredine 20. stoljeća* [Il pensiero liberale in Croazia. Contributi per la storia del liberalismo dalla fine del XVIII alla metà del XX secolo], a cura di A. Feldman, V. Stipetić, F. Zenko, Zagabria: Zaklada Friedrich Naumann, pp. 121-135.
- Feldman A. (2012), *Imbro Ignjatijević Tkalac. Europsko iskustvo hrvatskog liberala (1824.-1912.)* [Imbro Ignjatijević Tkalac. L'esperienza europea di un liberale croato (1824-1912)], Zagabria: Izdanja Antibarbarus.
- Ferino-Pagden S. (1984), *A Predella designed by the young Raphael?*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano: Electa, vol. 1, pp. 303-311.
- Fisković C. (1971), *Dr Ljubo Karaman 1886.-1971.*, «Život umjetnosti», n. 15-16, pp. 229-231.
- Fleming J. (1973), *Art dealing and the Risorgimento I*, «The Burlington Magazine», n. 115, pp. 4-16.
- Fleming J. (1979a), *Art dealing and the Risorgimento II*, «The Burlington Magazine», n. 121, pp. 492-508.
- Fleming J. (1979b), *Art dealing and the Risorgimento III*, «The Burlington Magazine», n. 121, pp. 568-580.
- Fossaluzza G. (2005), *Tracciato di storiografia dell'Istria Pittorica*, in V. Bralić, N. Kudiš Burić, *Istria pittorica, dipinti dal XV al XVIII secolo diocesi Parenzo-Pola*, Rovigno: Centro di Ricerche Storiche, pp. XIII-XXXIV.
- Frank H. [Tkalac, I. I.] (1876), *Italienische Plaudereien*, Leipzig: Wigand.
- Frizzoni G. (1904), *La pinacoteca Strossmayer nell'Accademia di scienze ed arti in Agram*, «L'arte», n. 7, pp. 425-440.
- Gamulin G. (1950), *Galerijske šetnje* [Passeggiate galleristiche], «Hrvatsko kolo», III, n. 3, pp. 430-453.
- Gamulin G. (1954), *Neki problemi srednjotajijanskih škola u Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu* [Alcuni problemi legati alle scuole pittoriche centroitaliane presso la Galleria Strossmayer di Zagabria], «Peristol», n. 1, pp. 103-118.
- Gudelj J. (2007), *Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica*, in *Arte e Architettura. Le cornici della storia*, a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano: Paravia Bruno Mondadori Editore, pp. 261-272.
- Haskell F. (1980), *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford: Phaidon.
- Karaman Lj. (2001), *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* [I problemi dell'arte periferica. L'influsso dell'ambiente locale sull'arte delle regioni croate], Zagabria: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.

- Knoll P. (1922), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell' Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Krleža M. (1975), *Panorama pogleda, pojava i pojmova* [Il panorama di punti di vista, fenomeni e concetti], Sarajevo: Oslobođenje, Zagabria: Mladost, vol. 2.
- Kršnjava I. (1905), *Izložba u Macerati i katalog Strossmayerove galerije* [La Mostra di Macerata e il catalogo della Galleria Strossmayer], «Narodne novine», LXXI, n. 217, pp. [1-2].
- Kršnjava I., Truhelka Č. (1885), *Sbirka slika Strossmayerove galerije Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [La collezione di dipinti della Galleria Strossmayer dell' Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Levi D. (1988), *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi.
- Levi D. (1993), *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, «The Burlington Magazine», n. 135, pp. 133-148.
- Maroević T. (1997), *Grgo Gamulin*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 21, pp. 185-188.
- Maroević T. (2011), *Ljetopis Grgo Gamulina* [Annuario di Grgo Gamulin], in G. Gamulin, *Izabrana djela* [Opere scelte], Zagabria: Matica hrvatska, pp. 35-39.
- Mašić N., Šrepol M. (1895), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell' Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Minardi M. (2006), *Profili biografici degli artisti*, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a cura di A. De Marchi, L. Laureati, L. Mochi Onori, Milano: Electa, pp. 168-181.
- Minardi M. (2008), *Lorenzo e Jacopo Salimbeni: vicende e protagonisti della pittura tardogotica nelle Marche e in Umbria*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Montini R.U. (1952), *Morichini, Carlo Luigi*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VIII, coll. 1413-1414.
- Pantò A. (2000-2001), *La quadreria Conestabile della Staffa a Perugia: consistenza e dispersione di una collezione ritrovata*, «Studi di storia dell'arte», n. 11, pp. 241-258.
- Pasini Tržec I., Dulibić Lj. (2010), *Doprinos Imbre I. Tkalca (i G. B. Cavalcasellea) formiranju zbirke biskupa J.J. Strossmayera* [Il contributo di Imbro I. Tkalac (e G.B. Cavalcaselle) alla formazione della collezione del vescovo J.J. Strossmayer], «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 34, pp. 201-211.
- Pianazza (1993-1994), *Giovan Pietro Campana collezionista, archeologo, banchiere e il suo legame con Firenze*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, n. 2/3, pp. 433-474.

- Pinelli A. (2000), *'Per pochi paoli': Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'esportazione di 'primitivi' italiani*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 307-319.
- Prete C., a cura di (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Quinterio F. (2000), *Il restauro dei pavimenti ceramici della Loggia di Raffaello e dell'Appartamento Borgia in Vaticano, nei carteggi con il Museo Artistico Industriale di Napoli e con le Officine Cantagalli di Firenze (1890-1897)*, «Faenza», LXXXVI, n. 1-3, pp. 104-138.
- Rački F. (1891), *Akademijska galerija Strossmayerova* [La Galleria Strossmayer dell'Accademia], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Reberski I. (1997), *Grgi Gamulinu in memoriam (1910-1997)*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 21, pp. 183-184.
- Šamec Flaschar I. (2011-2012), *Zbirka umjetničkih knjiga i reprodukcija kao dio fonda knjižnice Strossmayerove galerije starih majstora HAZU* [La collezione dei libri e riproduzioni d'arte come parte del fondo bibliotecario della Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia Croata delle Scienze e delle Arti], «Muzeologija», n. 48-49, pp. 209-222.
- Sarti S. (2001), *Giovanni Pietro Campana, 1808-1880. The man and his collection*, Oxford: Archaeopress.
- Schneider A. (1932), *Dodatak VI. izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika* [Supplemento della VI edizione del catalogo della Galleria Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Sgarbi V., a cura di (1999), *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 24 luglio – 31 ottobre 1999), Milano: Mazzotta.
- Šišić F. (1928), *Korespondencija Rački-Strossmayer* [Corrispondenza Rački - Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, vol. 1.
- Strossmayer J.J. (1884), *Govor pri otvorenju galerije slika govoren dne 9. studenoga 1884*. [Discorso per l'apertura della galleria dei dipinti tenuto il 9 novembre 1884], «Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti», n. 73, pp. 162-185.
- Tamblé D. (2000), *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica a proposito del trattato di Tolentino*, Atti del Convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, pp. 457-513.
- Tamborra A. (1966), *Imbro I. Tkalac e l'Italia*, Roma: Istituto della storia del risorgimento italiano.

- Térey G. (1926), *Dodatak VI. Izdanju kataloga Strossmayerove galerije slika* [Supplemento alla VI edizione del catalogo della Galleria Strossmayer], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Tkalac A. [Tkalac I.I.] (1899), *Prefazione*, in J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia dell'antica pittura fiaminga*, Firenze: Le Monnier.
- Tkalac I.I. (2002), *Mladenačke uspomene iz Hrvatske* [Ricordi giovanili dalla Croazia], Karlovac: Gradska knjižnica Ivan Goran Kovačić; Matica hrvatska.
- Unković I.N. (2010), *Odraz nacionalne ideologije i kulturnog nacionalizma u djelima Ljube Karamana* [Il riflesso dell'ideologia nazionale e nazionalismo culturale nelle opere di Ljubo Karaman], «Kulturna baština: časopis za pitanja prošlosti splitskog područja», n. 35, pp. 263-282.
- Venturi G. (1979), *Il card. Luigi Carlo Morichini: azione sociale e interessi del Ministro «poeta» di Pio IX*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», n. 5, pp. 423-436.
- Vesnić M. (1914), *Imbro I. Tkalac*, «Godišnjica Nikole Čupića: izdanje Čupićeve zadužbine», n. 33, pp. 1-56.
- Zampetti P., a cura di (1950), *Mostra della pittura veneta delle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, 5 agosto – 30 settembre 1950), Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Zampetti P. (1969), *La pittura marchigiana del Quattrocento*, Milano: Electa.
- Zampetti P. (1988), *Pittura nelle Marche I. Dalle origini al primo rinascimento*, Firenze: Nardini Editore.
- Zampetti P., Donnini G. (1992), *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze: Nardini Editore.
- Zlamalik V. (1982), *Strossmayerova galerija starih majstora Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* [La Galleria Strossmayer dei maestri antichi dell'Accademia Jugoslava delle Scienze e delle Arti], Zagabria: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

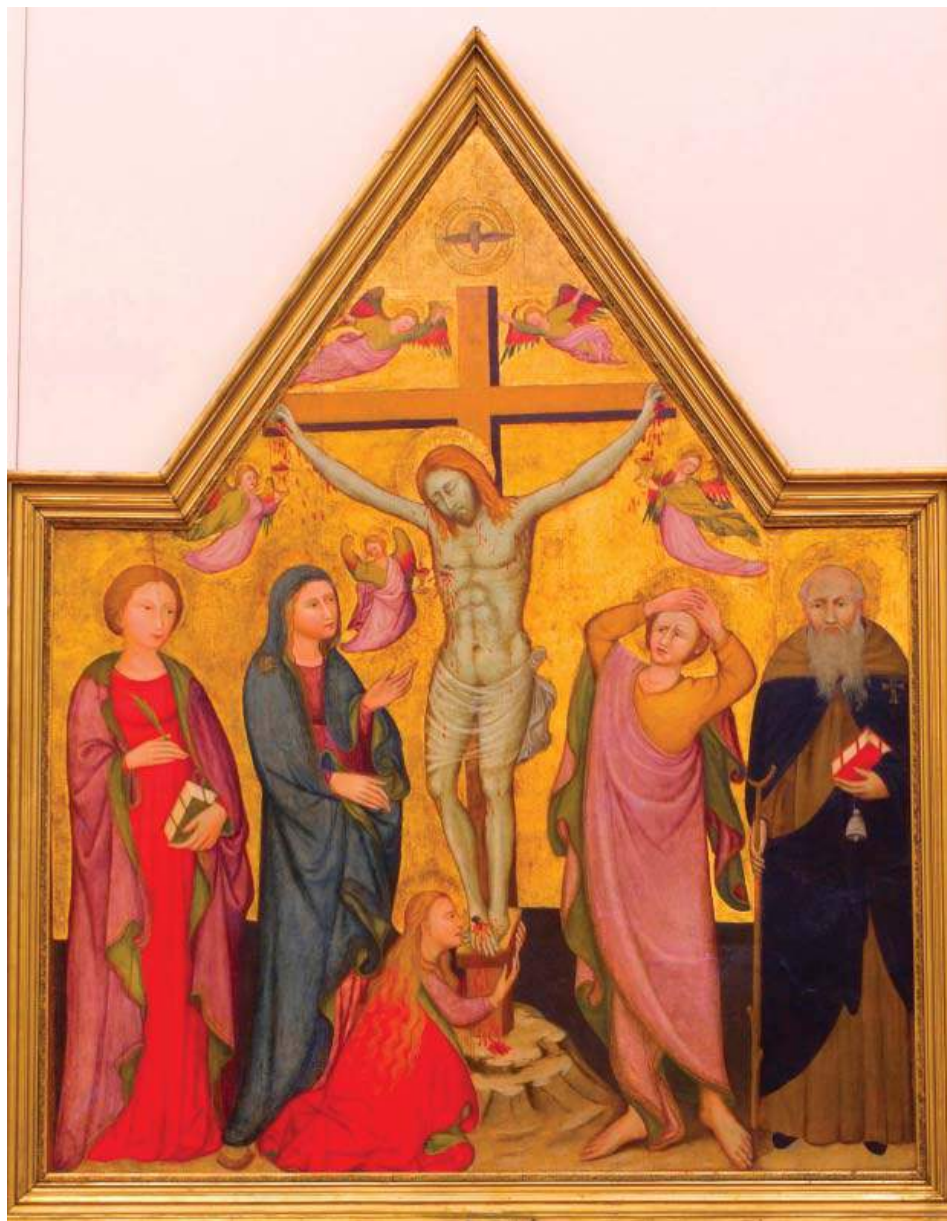
Appendice

Fig. 1. Maestro di San Verecondo, *Crocifissione*, Zagabria, Galleria Strossmayer



Fig. 2. Josip Juraj Strossmayer (1815-1905)



Fig. 3. Imbro Ignjatijević Tkalac (1824-1912)



Fig. 4. Carlo Luigi Morichini (1805-1879)

Experiment in construction – Innovation in form. The Cathedral of St. James in Šibenik and «Freedom of creation in a peripheral milieu»

Predrag Marković*

Abstract

The Cathedral of St. James in Šibenik represents the most important architectural achievement of the Renaissance on the eastern coast of the Adriatic Sea. Its exceptional, in many respects unusual and still enigmatic structure, characterized primarily by the peculiar stone barrel vaults, was designed and for the most part built by Niccolo di Giovanni Fiorentino (1475-1506/1536). If we consider that such unique combination of structural and formal solutions has never reoccurred, not even in smaller-size regional religious or secular architecture, it is obvious that before us stands a great and so far insufficiently researched experiment. Therefore, this article will try to reveal the origin of these specific construction techniques, and will try to answer the question of how such a technological experiment contributed to formal innovations, namely their pure *all'antica* appearance. It

* Predrag Marković, Associate Professor, Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, I. Lučića 3, 10000 Zagreb, Croatia, e-mail: pmarkovi999@gmail.com.

will also analyse these issues in the context of what has been called “the creative freedom of the peripheral milieu” – a theoretically specified framework defined by the Croatian art historian Lj. Karaman (1963).

Il Duomo di San Giacomo di Sebenico rappresenta la più importante realizzazione architettonica del Rinascimento sulla sponda orientale dell’Adriatico. La sua eccezionale e per molti versi inconsueta ed enigmatica struttura si distingue soprattutto per le particolari volte a botte costruite in pietra, progettate e per la maggior parte costruite da Niccolò di Giovanni Fiorentino (1475-1506/1536). Alla luce del fatto che questa singolare combinazione di soluzioni costruttive e formali non è stata più riutilizzata, neanche in dimensioni ridotte, risulta chiaro che il Duomo di Sebenico costituisce un eccezionale, creativo ed audace esperimento architettonico. Lo scopo di questo lavoro è quello di indagare l’origine di queste specifiche tecniche costruttive e di offrire una risposta alla domanda sul contributo che questo esperimento tecnologico avrebbe potuto avere alle innovazioni formali, soprattutto al loro carattere all’antica. Infine, questi problemi vengono affrontati pure nel contesto della cosiddetta “libertà di creazione in periferia”, concetto teorico definito dallo storico dell’arte croato Lj. Karaman (1963).

Although the Cathedral of St James in Šibenik is a stylistically complex monument, it is beyond doubt the best known realization of Renaissance architecture on the eastern coast of the Adriatic (fig. 1). It owes its prominent position mainly to its unique stone barrel vaults which, visible on the outside, give shape to the rounded roof. This distinctive structural and engineering approach and the solution of closing off the upper limits of the interior with a single stone cover are unique in European architecture. Since a solution of this kind never reappeared in the regional architecture of Dalmatia, not even in the simplest forms, it is safe to assert that it was a bold but also a successful experiment that led to an entirely new, original and above all innovative solution. The application of the preassembled building technique, invented just for this occasion, the use of large stone blocks, enabled the creation of an almost sculpturally rounded volume that was impressed into the tissue of the medieval city like a great silver reliquary. Although the Cathedral of St James is not an unknown monument in art-historical studies, it must be noted that it has not yet been assigned its proper place in the history of architecture of the 15th century. There are several reasons for this, all related to the main question, still causing divergence of opinion: when did the preliminary plan for these unique rounded roofs/vaults arise? Some researchers still ascribe the preliminary plan for the whole cathedral to Giorgio da Sebenico (c. 1410-1473) and date it to 1441, when he took over the management of the construction of the edifice, while others, perhaps a little less numerous, think that this kind of project with its clear Early Renaissance characteristics could not have possibly been designed before mid-15th century, and attribute it to Niccolò da Giovanni of Florence with proposed datation not before 1475, when the artist took over

the task of master builder, supervising the construction works until his death in 1506¹. Ten years ago in a short review of Renaissance architecture in Croatia, I succinctly put forward my view of this problem, while in the recently published monograph on the Cathedral of St James in Šibenik I attempted to give an answer not only to this but to many other questions raised by this extremely enigmatic monument². Although in this occasion my intent is to discuss only one aspect of the origin of Šibenik Cathedral – the occurrence of such a creative combination of engineering skills and artistic creativity so far away from the main artistic centres, in the Venetian province of Dalmatia, yet entirely in the Renaissance spirit, – it is nevertheless essential to give an overview of previous studies and briefly present the main features of this unique monument of European architecture in the light of recent research.

1. *An overview of previous studies*

From the moment it was created in mid-16th century, its uncommon appearance attracted the attention of numerous local and foreign historians, travel writers and from mid-19th century, art historians. The first written reports praised the beauty of the Cathedral, some comparing it to the monuments of antiquity; however, even in the earliest studies it was primarily admired as an outstanding work of skilled building. Suggestive in this respect is the fact that the Šibenik-born writer and inventor Faust Vrančić (*Fausto Veranzio*, *Faustus Verantius*), amazed by its inventive structural design and overall appearance, *appropriated* it by including it in his book of inventions *Machinae novae*. Defending himself against any charges of unethical proceedings, alongside the plate with the first known depiction of the building, Faust Vrančić noted:

This church is not my discovery, for it was already built a hundred and fifty years ago. However, because it is outstandingly beautiful and of such uncommon form, I wanted to include it among my new discoveries as an ornament of my homeland. Apart from that, because it is made without any timber material, it is also not, like other churches, vaulted with bricks, but is in its entirety spanned with great stones placed lengthwise, as can be seen from the inside and the outside as well. The other things will be presented by the picture (fig. 2)³.

¹ The first group of researchers includes, among others, Graham Jackson 1887; Frey 1913; Dudan 1922; Ivančević 1998; Pilo 2000; Howard 2003, while the opposite viewpoint is held by Graus 1886; Folnesics 1914; Karaman 1933, p. 51; Angelini 1954; Štefanac 1986; Höfler 1989, pp. 224-228; Heydenreich 1996. There is naturally a third group of authors who have not opted in favour of one version or the other, leaving the issue unsolved: Venturi 1924; Fisković 1976, p. 447; and Olivato, Puppi 1977.

² Marković 2004, pp. 221-223.

³ Veranzio 1615/1616; the translation is mine.

But it should also be pointed out that the Šibenik Cathedral is the only historical building in the area of present-day Croatia in which, apart from building and engineering values, Renaissance stylistic features were also very early on identified⁴. It is the only architectural monument, with the exception perhaps of Diocletian's Palace in Split, discussed in numerous case studies and monograph editions; it is the only work of architecture to which, precisely a century ago, was devoted the first scholarly monograph written by the Austrian art historian Dagobert Frey, immediately upon publication subjected to systematic critical review and confutation of Frey's fellow-countryman Hans Folnesics⁵. Since that time the Šibenik Cathedral has appeared with increasing frequency in reviews of Italian and European architecture of the 15th century; however, only recently has it come to be recognised as a major achievement of early Renaissance architecture. In the introduction to his study on *Quattrocento* architecture, Francesco Paolo Fiore pointed out that Šibenik Cathedral should be considered «[...] come problematica e semplificata alternativa alle facciate veneziane di San Zaccaria» as well as «[...] una monumentale interpretazione del tema all'antica impostato dal Gambello e condotto a termine dal Codussi, e di Santa Maria dei Miracoli»⁶.

2. *The genesis of the Venetian (trefoil) façade in Šibenik – “form follows structure”?*

Clearly, it is this uncommon and in many ways unique vault/roof structure that assigns to St James' Cathedral an exceptional place in the context of 15th century European building practice. It also raises two basic issues related to its creation. Firstly, was the idea of this quintessentially Venetian “trefoil façade” really originate in Šibenik, in a province then belonging to the Venetian Republic, and not in Venice itself, even before the middle of the 15th century as many writers have tried to prove, or was it created under the influence of Codussi's designs, above all for the Church of San Michele in Isola? Precisely the pronounced “organic interaction” between the vault and ceiling structure and the trefoil conclusion of the western façade, as I have stated, has caused

⁴ The first art historical or stylistic definitions related to the explanation of its uncommon transitional phenomenon came in the travelogue of Marko Casotti, who also remarks that the cathedral is «[...] immaginata con felicità di pensiero, ed eseguita con tutta la maestria dell'arte...». Not long after that the first Croatian art historian, Ivan Kukuljević Sakcinski, wrote the first survey on the developmental phases of the cathedral, after which Austrian art historians Eitelberger von Edelberg and Johan Graus devoted separate studies to the Šibenik cathedral. Casotti 1840, pp. 162, 164; Kukuljević Sakcinski 1858; Graus 1886; Eitelberger von Edelberg 1884, pp. 117-120.

⁵ Frey 1913; Folnesics 1914.

⁶ Fiore 1998, p. 27.

the still dominant opinion that it was precisely in Šibenik that the idea of the typical Venetian (or as older writers called it, Lombard) façade was created in early 1440s, when Giorgio di Matteo da Sebenico (Cro. *Juraj Matejev Dalmatinac*) took over the supervision of construction. On the other hand, some have suggested the possibility that it was perhaps a later solution, realized after mid-1470s and coinciding with the activity of Niccolò di Giovanni Fiorentino, still a unique design created without reference to Codussi's church façades or to possible indirect influence of Alberti's unfinished façade of Tempio Malatestiano in Rimini⁷. The second and perhaps more difficult question lies in the following *dilemma*. Were indeed aesthetic reasons and the need for material unity of building elements that prevailed in the choice of stone as the sole roofing material of the cathedral? What really prompted the builders to reject tiles or lead as the usual roofing material in favour of the far more expensive, technologically more demanding and until that period entirely unknown and unapplied approach? A decision of this kind is even more curious if we suppose that during the design process it must have been foreseen that this single and relatively thin stone sheathing would not only cause significant difficulties in the execution itself, but would also hardly provide a barrier to rainwater, or that the choice of such a roofing, created not only of stone but also of metal (partially incorporated into the walls), would have enormous implications in the future. In addition, they could easily have imagined that the choice of such a building technique would essentially slow down the completion of the cathedral.

I attempted to give an answer to these and many other questions raised by this enigmatic monument in a book devoted to the problem of the origins of the Cathedral of St James in Šibenik⁸. Many questions were solved by a precise reconstruction of the chronology of construction, and above all, I believe, by clear demarcation of two key building phases – that of Giorgio da Sebenico (1441-1473) and that of Niccolò di Giovanni Fiorentino (1475-1506/1536)⁹ (figs 3 and 4). Only in the course of that third and final construction phase came

⁷ Karaman 1933, p. 93.

⁸ Marković 2010b.

⁹ An archival note about the stay of Niccolò in Šibenik in 1464 led E. Hilje to conclude that the Florentine master was working on the Cathedral of St James while Giorgio was still alive – on the northern part of the chancel in which there are numbers of Renaissance decorative motifs (this part of the chancel, crowned by a relief of St Jerome in Wilderness, is known in the literature as the 'Malipiero part', for above the relief is the coat of arms of Venetian rector S. Malipiero, who governed Šibenik from 1465 to 1468). See Hilje 2002. A key problem in handling of the authorship of the upper, Renaissance part of the cathedral, the question of attribution of the Malipiero part, was earlier addressed by numerous researchers, but from different points of view: see Karaman 1933, p. 76; Höfler 1989, p. 54; Ivančević 2003/2004. In a separate study I have analysed previous views in detail and concluded that the Malipiero part was created under the immediate direction of Giorgio da Sebenico, making use of the decorative repertoire of painterly origin that was obtained from the circle of Paduan masters gathered around F. Squarcione by his son-in-law the painter Juraj Čulinović. See Marković 2008.

to be designed and in great part executed the unique stone roofing structure. It was realized as a spatial projection of the directly applied idea of the “trefoil façade” which had already been given solid shape in Codussi’s church of San Michele in Isola¹⁰ (figs. 5 and 6). Thus Niccolò’s design for the completion of the cathedral represents a highly individual synthesis of contemporary artistic and “cultural-cum-political” influences and the aged practices of regional architectural heritage. This fruitful encounter of fresh stylistic impulses from Tuscany, manifested in the idea of a barrel-vaulted basilica and in the shape of the dome of the cathedral in Florence, as well as from Venice which provided the idea of the shape of the trefoil ending to the main, western façade, was here skilfully and harmoniously combined with the century-long building tradition in Dalmatia of working in stone and with stone. Precisely these features single out the Cathedral of St James in Šibenik as a unique monument of the “Adriatic artistic synthesis”¹¹.

3. *The stone roof covering of the cathedral – both water and fire resistant*

Finally it is worth pointing out that the ever-present fear of fire and of possible destruction of such a majestic structure provided an answer to another essential question: why precisely stone, and only stone, roof instead of the traditional, applied and tested, technique of covering the roof with tiles or perfectly acceptable lead sheeting? As vividly exemplified by the Venetian church of Santa Maria dei Miracoli, lead sheeting is not only appropriate for the curving surfaces of a barrel-vaulted roof, but is also quite close to the white-

¹⁰ All elements point out that Niccolò produced the design for the completion of the cathedral between 1475 and 1477, from the moment in which he took over the construction site as the new master builder, to the moment when he signed the first ten-year contract for the construction. The idea of the “trefoil façade”, realized in the spirit of the *renovatio marciانا*, was borrowed from Codussi’s church of San Michele in Isola (1469-1482), since precisely from 1475 to 1477 the Šibenik patrician Ambroz Mihetić (*artium doctor Ambrosius Michetich*) results present in the Camoldolese monastery on the island as a grammar teacher. Later, because of his remarkable service, he was buried in the chancel of St James’. Close similarity of these two church façades and the testimony that the façade of the church of San Michele was at that very time exciting admiration of the members of the religious order is sufficient to confirm this thesis. In more detail in: Marković 2010b, pp. 433-440. Only Luigi Angelini has argued directly for the primacy of Codussi’s solution in the genesis of this type of façade and its impact on that in Šibenik. See Angelini 1945, pp. 35-38. After him, the problem of genesis of this type of church façade was considered in great detail, if somewhat unclearly, by Lionello Puppi in his monograph about Mauro Codussi: Olivato, Puppi 1977, pp. 29, 31, 32. See also: Howard 2003.

¹¹ An overview of the developmental phases can be seen in: Marković 2004, pp. 221-223. About the problem of demarcation between the two masters, see also Marković 2010a, although the hypothesis has been disputed in some recent articles: Mariano 2012, p. 18.

grey colour of stone¹². However trite this kind of answer might seem, one has to bear in mind that the choice of this roofing technique meant not only to consciously take on a great risk during the construction, but it also essentially slowed down and increased the cost of the whole building. It is in the light of these immediate historical events and the threat to the very existence of this little community that one should observe the decision of the populace of Šibenik to design the main façade of the principal church of the diocese as a Venetian trefoil façade, to embrace in a rather apotropaic act a form so clearly symbolic as the *coronamento alla veneziana*.

And yet, among all these enigmatic issues, there is one question or rather one problem that still needs to be adequately explained. What does the realization of the Cathedral of St James mean in the context of the entirety of artistic creation on the eastern coast of the Adriatic? How can this unexpected and surprising creative synthesis of heterogeneous and diverse formal and structural-cum-engineering impulses and influences be explained, a synthesis of stylistically contemporary elements of Tuscan and Venetian Early Renaissance with elements of local late-Antique heritage (Diocletian's Palace and the Small Temple or the Temple of Jupiter as it is alternatively called); a synthesis that must have in some way reflected the omnipresent roofing of thin slabs or tilestones (Lat. *planchas*, Cro. *škrilje*)¹³. It was in fact the use of local, domestic material that was one of the features Ljubo Karaman drew particular attention to as an essential mark of the provincial milieu¹⁴.

Bearing in mind all these complex and somewhat contradictory requirements, we have to wonder what induced such an outburst of artistic creativity and original inventiveness in a space and a time that had not witnessed anything similar. Was this inventive spark struck by the genius of the artist himself, the bold designer of this audacious idea, of whom we know today only that he was a foreigner, Niccolò the Florentine, or perhaps by divine inspiration, as contemporaries believed looking at Giorgio da Sebenico's baptismery of Šibenik

¹² Such an apparently prosaic answer can perhaps gain in conviction if we take into consideration the fact that precisely in these crucial years of decisions regarding the continuation and conclusion of the cathedral under the guidance of the new master builder Niccolò di Giovanni (1475-1477), Šibenik and the entire Central Dalmatia were being exposed to the attacks and depredations of Ottoman forces. See Marković 2010b, pp. 392-398.

¹³ Today an exception and once a regular phenomenon, a roof of thin stone slabs was used not only on modest rural and city houses and places but also on smaller churches, and often on apses of bigger ecclesiastical buildings (the cathedrals in Trogir and Zadar); this manner of building roofs in earlier period of Dalmatian and in Mediterranean building in general stretches back almost to prehistory and the manner of building with the dry stone wall (the *bunja* and the Istrian *kažun*, the Apulian *trullo*, and so on – dry stone wall buildings with corbelled roofs).

¹⁴ «The Province likes using domestic material that its soil provides in abundance» [...] «The material from which its roof is made has particular importance for the appearance of a church building. Today it is mostly terracotta tiles that prevail, but in older times they often used stone or wood for their roofs»: Karaman 1963, p. 13.

Cathedral?¹⁵ Or was there perhaps some input from the actual provincial, peripheral, *milieu* in which such a monument was produced?

4. *The periphery: between constraints of everyday life and artistic freedom of creation*

Casting light upon all possible circumstances that led to such a unique and never to be repeated experiment, like many scholars before me, I took into consideration all possible components – the brilliance of Giorgio da Sebenico and the creativity of his successor Niccolò di Giovanni, the huge aspirations and ambitions of the people of Šibenik, their religious ardour and the particular historical circumstances, the availability of high-quality stone combined with the traditional building practice of Dalmatia, both ancient and medieval, even of everyday vernacular ordinary houses and more modest palaces. But I forgot one essential component – the freedom of artistic creativity that comes from being distant from the big centres of art, discussed by Ljubo Karaman exactly fifty years ago. In what is today recognized as one of the capital works of art history entitled *On the Effect of the Local Setting in the Art of the Regions of Croatia*, a work that via the now well-known article of Jan Białostocki has become familiar to art history scholars in other countries, including in Italy¹⁶, Ljubo Karaman said:

Probably the most interesting and yet little noticed trait of the peripheral setting is the freedom of development that such a setting, uninhibited by the authority and example of the great masters and magnificent monuments gives to the masters who work in it. Art historians gladly explore and ascertain the connections of one region with another, from which the second derives impulses and stimuli for its development. In my opinion they sometimes go too far in their determination of the dependence of one region on another, forgetting two things. Firstly, in different regions, the same preconditions can lead to similar phenomena; secondly, just as much as the existence of influences from one region on another, so the lack of any major influences can have an essential effect on the development and life of art in some region¹⁷.

Not long after this passage, he ended the book with the words:

The freedom of the peripheral setting will occasionally have a beneficial effect on masters who arrive in the setting from outside. A brilliant example of this is Niccolò di Giovanni, who brought with him the first Renaissance forms to central Dalmatia, to Trogir, Šibenik and Split (about 1467 to 1505)... His work is the highly original Šibenik Cathedral with

¹⁵ In the second contract for the overseeing of the construction of 1446, the people of Šibenik expressly sought that Giorgio de Sebenico should further work on the cathedral with his own hands, «[...] pro ut melius poterit et Deus inspirabit eum»: Hrg, Kolanović 1974/1975, p. 18.

¹⁶ Białostocki 1989; Gudelj 2007.

¹⁷ Karaman 1963, p. 89; the translation is mine.

its curving vaulting visible from within and without, built in stone without the slightest addition of timber or tile. Folnesics pointed out that the Florentine even before Bramante and Michelangelo in the same cathedral made use of an octagonal tambour in its true role of mediator of the transition from rectangular ground plan to the circle of the dome. He produced the Chapel of the Blessed John in Trogir Cathedral with the kind of unique feeling of builder and sculptor and achieved in it intimate connection of architectural disposition and copious architectural decoration such that we can hardly find a parallel to even in the Italian Early Renaissance¹⁸.

Clearly, Ljubo Karaman ascribed all the credits for the creation of the renaissance stone vaulting/roofing of St James, or at least the major part, to Niccolò di Giovanni the Florentine, a foreign master who executed another outstanding work of architecture and sculpture that is rather unknown in studies outside the country – the Chapel of the Blessed John of Trogir in the Cathedral of St Lawrence in Trogir (1468-1488)¹⁹. Karaman finds the explanation for this sudden eruption of creativity of a master unknown prior to his arrival in Dalmatia in the uninhibited possibility of creation and freedom of expression provided by the distance from the authority of great monuments and important masters of his native Florence, as well as of the cultural capital of the Adriatic, Venice. Although Karaman omitted a whole series of essential elements, above all the great work of Niccolò's forerunner, Giorgio da Sebenico who had previously developed the method of prefabricated building technique on the walls of the apses of the cathedral, which to the greatest extent preordained the appearance of Šibenik Cathedral, his conclusion was quite accurate²⁰. Although the starting point of the cathedral's construction during the phases of both Giorgio and Niccolò was the idea of a single, integrated and sculpturally rounded image of a cathedral, it was in fact a series of rather bold and audacious experiments in constructive systems that determined the creation of such an inventive and original final appearance. On apse walls Giorgio elaborated the principles of skeletal building into a more complex prefabricated assembly system similar to the principles of building in wood – into corner pillars mortised at the sides, "broken" at the edge of the apse just like the lower ones, where slotted somewhat more slender slabs carved on both sides in shallow fluted niches with shells on top (fig. 7). Niccolò is the one to be credited with creative elaboration of Giorgio's technique, adjusting it to the construction system of curved stone vaults and the slender dome on the crossing by fitting the ends of the slabs, with the use of pegs into the mortices of the supporting arches. Like tiles, the

¹⁸ Ivi, p. 91.

¹⁹ For more detail about the chapel, Štefanac 1986, 1996, 1998; Ivančević 1997; Belamarić 2012, pp. 247-314.

²⁰ Giorgio da Sebenico first started to build the walls of the apses on the principles of Gothic skeleton building with great stone blocks and in joining them used the principles of wooden structures (tenon and mortice joint), creating thus the basis of the «assembly technique of the Central Dalmatia school of building»: Folnesics 1914, p. 55; Ivančević, 1990.

slabs were arranged to overlap, the edge of the upper partially going over the lower slab (fig. 8). All things considered, although it is possible to discern direct and indirect models for certain elements of stone barrel vaulting of Šibenik Cathedral, in which the vaulting of the Small or Jupiter Temple in Diocletian's Palace was extremely inspiring for Niccolò, there are in fact no direct analogies. We can conclude then that the slabbed stone roofs/vaults of the cathedral in Šibenik are an answer to entirely specific formal requirements, and in the overall context of architectural heritage of Dalmatia they stand out as an entirely new and innovative solution which provided a key technological step forward in handling the problem of how to complete the cathedral²¹.

Apart from the aforementioned engineering aspect and the considerable input of Niccolò's predecessor, Ljubo Karaman perhaps also overlooked the much more important role of the clients themselves – the pro-Venetian Šibenik gentry and the clergy headed by the bishop; nonetheless, his conclusion remains for the most part correct. Like his forerunner Giorgio da Sebenico, he certainly could not have fulfilled his artistic potential in a milieu in which dozens of similar masters were at work and in which commissions of this kind were rather rare. Placed before new tasks, and with a very high personal stake in proving himself and making his name as an artist, Master Niccolò gradually developed and built upon the knowledge and skills acquired in his youth, so it can be argued that his formation as a sculptor and an architect happened only before his arrival to Dalmatia²². He definitely brought a great deal with him from his native (?) Florence, but this second, adoptive homeland provided much more than that: it provided a ground on which his talent could unleash and ultimately create such exceptional architectural and sculptural realizations.

The fact that his earlier sculptural works, realized before his arrival in Dalmatia, have still not been identified, and that the early works in the area evince only faint hints of his rapid personal development²³ shows the importance of freedom of artistic creation in the province, unobstructed by the influence of authority and great tradition²⁴. The possibility of earlier projects is still out of the picture, since it is generally doubtful whether he designed or built anything before his arrival to Dalmatia in 1464, when he is first mentioned in archival sources. The same phenomenon – the non-existence of any ascribable works,

²¹ Since the very form of technological approach suggests the method of building in wood used in shipyards, the vaults having the effect of an upside-down wooden shell of a ship, we have to wonder whether the key stimulus for such a venturesome step came from the skilled shipwrights, and whether the stone vaults of Šibenik Cathedral in fact tell of a happy moment of collaboration between masters of various trades and yet another case of transfer of technology in the Middle Ages.

²² On the problem of the formation of Niccolò's sculptural expression, see: Štefanac 1986, 1996, 1998.

²³ There are numerous studies dedicated to Niccolò da Giovanni as a sculptor, and two monographs with somewhat different views on the presumed early phase of his activity prior to his arrival to Dalmatia. Markham Schulz 1978; Štefanac 2006.

²⁴ Štefanac 1993; 2006, pp. 48-51.

either architectural or sculptural, before the arrival to Dalmatia – can also be referred in relation to Giorgio da Sebenico. For this reason not even such a great and powerful artistic personality as Giorgio da Sebenico can be with certainty connected to Venice, or Niccolò di Giovanni to Florence, although there are strong suggestions of works possibly realized by the two artists²⁵. Both of these master builders became great sculptors and architects only after their arrival in a *milieu* eager to welcome them, which assigned them great tasks, placing great hopes in their skills and in the divine grace, always confident that they were performing a task that could be pleasing in the eyes of God.

Both of them were undoubtedly endowed with talent, but the naïve and brilliant giftedness and technical virtuosity of the first master builder and the systematic and extremely rational approach of the second could not have sufficed to breathe the spark of life into the dull material of stone and transfigure it into a monument of unimagined potentials of human capacity. Because of these circumstances the Cathedral of St James, which enthral us like any truly great achievement, shows that at a given moment it was possible to realize something perceived as almost impossible.

5. Conclusion. Artistic freedom creates a space without either centre or periphery

From this point of view, the vaults/roofs of the Cathedral of St James in Šibenik and their designer, Niccolò di Giovanni Fiorentino, confirm not only Karaman's proposition, but also the idea of Jan Białostocki from it derived, that artists in the periphery and in the province can much more freely combine the influences and *stimuli* originating from different artistic centres, and that on such a foundation they can create entirely new and original works of art²⁶.

By accepting the earlier stated remark of F. Paolo Fiore that the Cathedral of St James is «[...] una monumentale interpretazione del tema all'antica [...]», we can agree with his observation that both artistic centres and peripheral *milieus* can be equally creative yet at different levels and from differing aspects.²⁷ The Cathedral of St James in Šibenik also shows that in his shadowy zone (*zona d'ombra*) and in belated area (*luogo di ritardo*) of peripheral regions and/or provinces far removed from centres of political, religious and artistic power as well as from their control, genuine artistic phenomena can, from time to time, appear bold and rich in invention²⁸.

²⁵ Fisković 1982; Kokole 1993; 1996.

²⁶ Białostocki 1989, pp. 50-53.

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Castelnuevo, Ginzburg 1979, pp. 306-308; 320-322; 342-344.

References / Riferimenti bibliografici

- Angelini L. (1945), *Le opere a Venezia di Mauro Codussi (1474-1504)*, Milano: Editoriale Umbra Sas.
- Belamarić J. (2001), *Kipovi s nepoznate kapele Nikole Firentinca u Šibeniku*, in *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split: Književni krug, pp. 375-394.
- Belamarić J. (2012), *Studije iz starije umjetnosti na Jadranu*, sv. II, Split: Književni krug.
- Białostocki J. (1989), *Some Values of Artistic Periphery*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, edited by I. Lavin, University Park: The Pennsylvania State University Press, vol. 1, pp. 49-58.
- Bima C. (1954), *Giorgio da Sebenico: la sua Cattedrale e l'attività in Dalmazia e in Italia*, Milano: Italtpress.
- Bužančić R. (2012), *Nikola Firentinac i trogirski "renovatio urbis"*, Split: Književni krug.
- Casotti M. (1840), *Le coste e Isole della Istria e della Dalmazia*, Zara: Battara.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Dudan A. (1922), *La Dalmazia nell'arte italiana: venti secoli di civiltà*, vol. 2, Milano: Fratelli Treves.
- Eitelberger von Edelberg R. (1884), *Die mittelalterlichen Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spalato und Ragusa*, (Gesammelte Kunsthistorischen Schriften, 4) Wien: Wilhem Braumüller K.K. Hof und Universitäts-Büchhändler; trad. cro. *Srednjovjekovni umjetnički spomenici Dalmacije u Rabu, Zadru, Ninu, Šibeniku, Trogiru, Splitu i Dubrovniku*, Zagreb: Leykam international, 2009.
- Fiore F.P. (1998), *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano: Electa, pp. 9-37.
- Fisković C. (1976), *Uloga i značenje Jurja Dalmatinca*, in *Šibenik – spomen zbornik o 900. obljetnici*, Šibenik: Muzej grada Šibenika, pp. 475-479.
- Fisković C. (1982), *Juraj Dalmatinac*, Zagreb: Liber.
- Folnesics H. (1914), *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», VIII, pp. 27-196.
- Frey D. (1913), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege», VII/I-IV, pp. 1-169.
- Graham Jackson T. (1887), *Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cetigne in Montenegro and Island of Grado*, vol. 1, Oxford: Clarendon Press.
- Graus J. (1886), *Der Dom zu Sebenico*, «Der Kirchen Schmuck: Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau», XVII; trad. it. *Il Duomo di*

- Sebenico*, «Il Nuovo Cronista di Sebenico», V, 1897-1898, pp. 1-40.
- Gudelj J. (2007), *Ljubo Karaman e i problemi dell'arte periferica*, in *Arte e architettura: Le cornici della storia*, a cura di F. Bardati, A. Rosellini, Milano: Mondadori, pp. 261-272.
- Heydenreich L.H. (1996), *Architecture in Italy 1400-1500*, revised by P. Davies, New Haven-London: Yale University Press.
- Hilje E. (2002), *Nikola Firentinac u Šibeniku 1464*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 26, pp. 7-18.
- Höfler J. (1989), *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- Howard D. (1994-1995), *Renovation and Inovation in Venetian Architecture*, «Scroope», 6 (Cambridge Architectural Journal Issue Six), pp. 66-76.
- Howard D. (2003), *San Michele in Isola: Re-Reading the Genesis of the Venetian Renaissance*, in *L'Invention de la Renaissance, La réception des formes à l'antique au début de la renaissance*, Actes du colloque tenu à Torus du 1^{er} au 4 juin 1994, sous la direction de J. Guillaume, Paris: Picard, pp. 27-42.
- Hrg M., Kolanović J. (1974/1975), *Nova grada o Jurju Dalmatincu*, «Arhivski vjesnik», 26/27, pp. 7-25.
- Ivančević R. (1990), *Trogirska krstionica (1467.) i (metode) montažne konstrukcije dalmatinske graditeljske škole*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 30, pp. 145-185.
- Ivančević R. (1997), *Rana renesansa u Trogiru*, Split: Književni krug.
- Ivančević R. (1998), *Šibenska katedrala*, Zagreb: Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić".
- Ivančević R. (2003/2004), *Firentičeva katedrala i problem "međufaze"*, «Peristil», 46, pp. 49-58.
- Karaman Lj. (1933), *Umjetnost u Dalmaciji, XV-XVI vijek*, Zagreb: Matica Hrvatska.
- Karaman Lj. (1963), *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb: Društvo historičara umjetnosti N.R.H-knjiga 8.
- Kokole S. (1993), *Zu Madonnenreliefs des Niccolò di Giovanni Fiorentino*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, pp. 211-234.
- Kokole S. (1996), s.v. *Giorgio da Sebenico (Juraj Matejev Dalmatinac)*, in *The Grove Dictionary of Art*, edited by J. Turner, New York: Grove, vol. XII, 1996, pp. 666-668.
- Kukuljević Sakcinski I. (1858), *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb: Tiskara Ljudevita Gaja.
- Mariano F. (1992), *Giorgio di Matteo da Sebenico in Ancona*, in *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, Atti del Convegno (Ancona – Osimo, maggio 1988), a cura di M. Massa, S. Graciotti, V. Pirani, Ancona: Ed. Accademia marchigiana Scienze, Lettere e Arti, pp. 61-84.
- Mariano F. (2003), *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona: Il Lavoro Editoriale.

- Mariano F. (2012), *Giorgio di Matteo da Sebenico e il "Rinascimento alternativo" nel '400 adriatico*, «Critica d'Arte», LXXIII, n. 45-46, gennaio-giugno, pp. 7-34.
- Markham Schulz A. (1978), *Niccolò di Giovanni and Venetian Sculpture of the early Renaissance*, New York: New York University Press.
- Marković P. (2004), *Chatedrale Saint Jacques*, in *La Renaissance en Croatie*, catalogo della mostra, (Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen, Val-d'Oise, 8 avril – 12 juillet 2004), edited by A. Erlande-Brandenburg, M. Jurković, Zagreb: Galerija Klovičevi dvori-Paris: Musée National de la Renaissance Ecouen, pp. 221-223.
- Marković P. (2008), "Malipierova partija" i izgradnja svetišta šibenske katedrale (1461-1473) – počeci renesanse u arhitekturi Dalmacije, in *Renesansa i Renesanse u umjetnosti Hrvatske*, a cura di P. Marković, J. Gudelj, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, pp. 269-280.
- Marković P. (2010a), *La cattedrale di San Giacomo a Sebenico: la sintesi dell'architettura rinascimentale sull'Adriatico*, Paper held at meeting "George from Sebenico and the architecture in the Quattrocento Adriatic Region" (Ancona, 26th June 2010), <https://www.academia.edu/5382381/La_cattedrale_di_San_Giacomo_a_Sebenico_Ancona-2010>, 09.12.2014.
- Marković P. (2010b), *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Olivato L., Puppi L. (1977), *Mauro Codussi. L'opera completa*, Milano: Electa.
- Pilo G.M. (2000), "Per trecentosettantasette anni". *La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, Venezia: Edizioni della Laguna.
- Škugor M. (1997), *Tajna zaglavnog kamena*, «Arhitektura», L, br. 1 (213), pp. 137-145.
- Štefanac S. (1986), *Nikolaj Florentinec arhitekt*, Tesi di Master, Univerza v Ljubljani, Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Štefanac S. (1993), *Niccolò di Giovanni Fiorentino. Il quarto garzone di Donatello?*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 37, pp. 187-210.
- Štefanac S. (1996), *Niccolò di Giovanni Fiorentino e la Cappella del Beato Giovanni Orsini a Traù. Il progetto, l'architettura e la decorazione scultorea*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, Papers from a colloquium held at the Villa Spelman (Florence 1994), edited by Ch. Dempsey, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 123-142.
- Štefanac S. (1998), *L'eredità michelozziana nell'architettura di Niccolò di Giovanni Fiorentino*, in *Michelozzo. Scultore e architetto (1396-1472)*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, Palazzo Vecchio e Palazzo Cerini, San Piero a Sieve, Castello del Trebbio, 2-5 ottobre 1996), a cura di G. Morolli, Firenze: Centro Di, pp. 297-302.

- Štefanac S. (2006), *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovoga kruga*, (org. Tesi di Dottorato: *Kiparstvo Nikolaja Florentinca in njegovega kroga*, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 1990), Split: Književni krug.
- Venturi A. (1924), *Storia dell'arte italiana*, VIII/3, *L'architettura del Quattrocento*, Milano: Ulrico Hoepli.
- Veranzio F. (1615/1616), *Machinae novae. Cum declaratione latine, italica, hispanica, gallica et germanica*, Venetiis: s.e.

Appendix

Fig. 1. Šibenik, Cathedral of St. James (Foto Ž. Bačić)



Fig. 2. *The Cathedral of St. James in Šibenik*, drawing by Fausto Veranzio, *Machinae novae*, Venetiis, 1615/1616

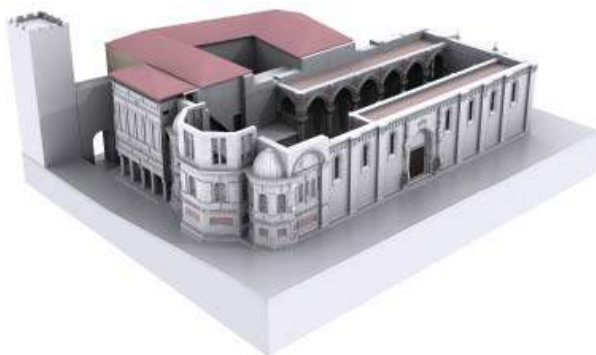


Fig. 3. The Cathedral of St. James in Šibenik, ideal reconstruction after the second building campaign (1441-1473), (Foto Marković 2010, p. 332, 3D model by S. Pul)



Fig. 4. The Cathedral of St. James in Šibenik, ideal reconstruction after the third building campaign (1475-1536), (3D model by S. Pul)

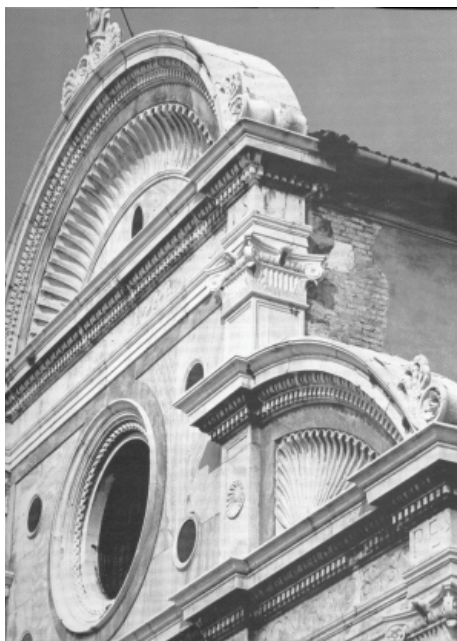


Fig. 5. Venezia, Church of San Michele in Isola, detail of the façade (Foto Marković 2010, p. 437)



Fig. 6. Šibenik, Cathedral of St. James, detail of the façade (Foto Marković 2010, p. 437)



Fig. 7. Šibenik, Cathedral of St. James, detail of the north apse (Foto D. Šarić)

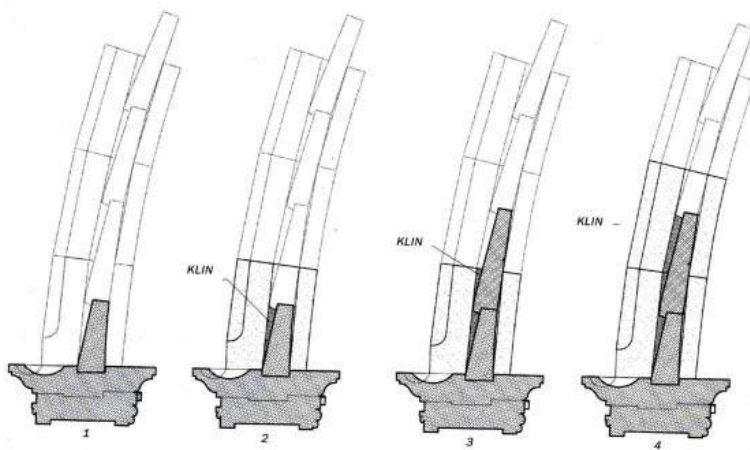


Fig. 8. Assembly system of the curving stone vaults and the slender dome (after Škugor 1997)

La *Dormitio Virginis* in Catalogna e una tavola di Antonio da Fabriano

Silvia Caporaletti*

Abstract

Il pittore Antonio di Agostino è documentato a Fabriano tra 1451 e 1489. I documenti sembrano suggerire che la sua attività fu circoscritta alla città natale. La *Dormitio Virginis* della Pinacoteca Civica “B. Molajoli” di Fabriano sconfessa però questa dimensione puramente locale. Il pittore si è infatti servito di un modello estraneo alla tradizione artistica italiana della metà del Quattrocento. Zeri riteneva che l’opera ripettesse un “modulo frequente nei *retablos* spagnoli”. Questa ipotesi, accantonata dalla critica più recente, trae ora invece nuova forza da un’accurata analisi della fortuna del tema della *Dormitio Virginis* nella pittura spagnola tra XIV e XV secolo: la tavola fabrianese si ispira a una tradizione iconografica e compositiva che ha avuto un solido sviluppo in Catalogna. L’idea che la cultura di Antonio partecipi della *koinè* artistica mediterranea, incontro di cultura fiamminga

* Silvia Caporaletti, Borsista presso la Fondazione di Studi di Storia dell’arte Roberto Longhi, Via Benedetto Fortini, 30, 50125 Firenze, e-mail: silvia.caporaletti@gmail.com.

e valenciano-catalana, è confermata anche dal discusso *San Girolamo* di Baltimora e da un documento che sembrerebbe alludere ad un viaggio del pittore da Genova verso Sud.

Thanks to several documents we know that between 1451 and 1489 the painter Antonio di Agostino was in Fabriano, where he seems to have lived and worked for his entire life. However, the *Dormitio Virginis* owned by the Pinacoteca Civica "B. Molajoli" of Fabriano tells us something different about his artistic culture: the painter was inspired by a model alien to Italian painting in the middle of the fifteenth century. Zeri argued that the painting recalls a representation that is usual in the Spanish *retablos*. This idea has been recently rejected by scholars, but it is now supported by a new analysis of the spread of the representation of the *Dormitio Virginis* in Spanish painting in the fourteenth and fifteenth centuries: Antonio's painting is strictly related to a traditional Catalan iconography. The culture of Antonio da Fabriano is connected to the artistic Mediterranean *koinè* characterized by Flemish, Catalan and Valencian influences. This relationship is confirmed by the debated *Saint Jerome* in Baltimore and by a document that alludes to the painter's voyage south from Genoa.

L'accostamento insolito suggerito dal titolo tra l'arte catalana e Antonio di Agostino di ser Giovanni, pittore centroitaliano del XV secolo, è giustificato dalla assoluta peculiarità di questo artista, peculiarità che emerge chiaramente in un'opera di sua mano raffigurante la *Dormitio Virginis*. Nel realizzare questa tavola, conservata alla Pinacoteca Civica "B. Molajoli" di Fabriano (fig. 1)¹, il pittore sembra infatti essersi servito di un modello estraneo alla tradizione artistica italiana della metà del Quattrocento. L'idea che la chiave di lettura della personalità del marchigiano risieda nella cosiddetta *koinè* artistica mediterranea² è suggerita, come diremo, tanto da dati intrinseci alle sue opere, tanto da indizi documentari.

Antonio di Agostino³ è documentato a Fabriano tra 1451 e 1489. A lungo ritenuto allievo del suo più famoso concittadino Gentile⁴, egli è celebre principalmente per essere l'autore della tavola con il *San Girolamo nello studio* conservata al Walters Art Museum di Baltimora (fig. 2), datata 1451 e firmata "*Antonius de Fabriano*"⁵. L'opera, una tavola rettangolare, che misura 96x 60 cm, è di un formato inedito per la coeva produzione marchigiana ed era probabilmente destinata alla devozione privata, domestica o conventuale⁶. Il

¹ I. Fiumi, in Laureati, Onori 2006, cat. V.9, pp. 238-239.

² A questa lettura del Mediterraneo come punto di scambio tra due poli artistici attrattivi, l'Italia e le Fiandre, è stata dedicata una grande mostra, *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*: Natale 2001. Si veda anche Company i Clement, Vilalta, Puig Sanchis 2010.

³ Cleri 1997.

⁴ Idea che oggi escludiamo innanzitutto per ragioni cronologiche: Gentile morì a Roma nel 1427, quando Antonio era forse appena nato.

⁵ Tra i più recenti interventi sull'opera si vedano: Borchert 2002, cat. 98, p. 260; A. De Marchi, in Ceriana *et al.* 2004, cat. 36, pp. 230-232; J.A. Spicer, in Hansen, Spicer 2005, pp. 72-73. Sul pittore si veda anche Delpriori 2008.

⁶ Per la storia collezionistica del dipinto si veda Zeri 1976, I, pp. 189-191. Fabio Marcelli ha ipotizzato che la destinazione originaria della tavola fosse il convento delle terziarie francescane

dipinto stupisce per via della composizione che si rifà ad esemplari fiamminghi, sullo stile di Jan van Eyck, a cui sembra rimandare la concezione complessiva dell'opera: la piccola tavola dal tema erudito, con la firma posta sul finto cartellino appeso alla cornice, risponde bene alla pratica del maestro. Un *Antonelus de Fabriano pictor* è documentato a Genova nel 1448⁷ e potrebbe essere facilmente identificato con l'autore del *San Girolamo*, poiché in quegli anni un solo pittore di nome Antonio è attestato a Fabriano⁸. La critica ritiene inoltre che un soggiorno fuori dalle Marche possa essere la chiave per comprendere la tavola di Baltimora, completamente isolata nel contesto della pittura centroitaliana alla metà del secolo.

Nel 1948 Federico Zeri, il primo autore che si cimentò in una più approfondita analisi della cultura denunciata dal *San Girolamo*, pensava per il nostro artista a una formazione avvenuta a Napoli o in Sicilia⁹. A giustificare la sua ipotesi concorreva anche l'opera qui in esame, la *Dormitio Virginis* della Pinacoteca fabrianese, meno nota alla critica internazionale ma altrettanto problematica. Si tratta di una tavola centinata, di grandi dimensioni (171,5x194 cm) e dal cromatismo particolarmente vivace, la cui prima menzione risale al 1834, quando l'opera è attestata nell'atrio della sagrestia della chiesa di San Niccolò a Fabriano¹⁰. Probabilmente non era questa la destinazione originaria del dipinto e l'assenza di notizie sulla sua provenienza non ci aiuta a comprenderne la funzione; il suo particolare formato sembra aver messo in imbarazzo gli eruditi locali a cui dobbiamo le prime notizie sull'opera, che parlano di «mezzaluna in tavola»¹¹, di «una tavola di forma circolare»¹² o di «una tavola in forma d'arco»¹³. La *Dormitio Virginis*, al contrario del *San Girolamo* di Baltimora, non è firmata né datata, ma la sua attribuzione ad Antonio ha solide basi, come appare evidente dal confronto con altre opere certe dell'artista¹⁴: vi si riscontra quella particolare tipologia umana elaborata dal fabrianese, così

di Fabriano il quale, prima di cambiare titolazione in Sant'Onofrio, era dedicato proprio a San Girolamo. Marcelli 1997, pp. 38-40. Sull'argomento è ritornato anche Stanley Mazaroff, in un contributo ancora inedito che l'autore mi ha gentilmente messo a disposizione: viene ipotizzato che l'opera sia un omaggio a papa Niccolò V, presente a Fabriano nel 1450 e benefattore del Convento di San Girolamo.

⁷ A questo proposito si rimanda a Caporaletti 2010-2011.

⁸ Come emerge da Felicetti 1998 e come hanno confermato le ricerche documentarie che ho condotto in occasione della mia tesi di dottorato: Caporaletti 2013.

⁹ Zeri 1948.

¹⁰ Ricci 1834, I, p. 179.

¹¹ L'opera, ricordata nella sacrestia della chiesa di San Niccolò, viene così definita nella "Nota dei quadri più notabili esistenti delle chiese del Comune di Fabriano, e i suoi appodati compilata a senso della Circolare Delegatizia di Macerata N. 3979 del 13 giugno 1851", riportata nell'inedito libro VII degli *Studi Storici* di Camillo Ramelli, i cui manoscritti sono conservati presso l'archivio della famiglia Roccamadoro Ramelli a Fabriano.

¹² Marcoaldi 1862, pp. 21-22.

¹³ Marcoaldi 1873, p. 89, p. 239, nota 180.

¹⁴ Ci riferiamo al *Crocifisso* di Matelica (1452), allo stendardo processionale a doppia faccia con *San Clemente*, *La Madonna in trono con il Bambino* di Genga, e al più tardo trittico di Genga

abile nella resa realistica dei volti da aver fatto pensare che i protagonisti dei suoi dipinti possano essere personaggi popolari ritratti dal vivo¹⁵. Il dipinto è concordemente riferito alla fase iniziale della carriera dell'artista, che sembra aver esordito proprio con il *San Girolamo* di Baltimora.

A proposito della *Dormitio Virginis* Zeri sottolineava che «l'opera ripete un modulo frequente nei retablos spagnoli», notandovi «inflessioni fiamminghe mescolate a rimandi compositivi di origine siculo-catalana»¹⁶. Pensando a una frequentazione della cerchia di Colantonio¹⁷ da parte del fabrianese, scriveva che «l'opera è basata su uno schema affatto ignoto nelle Marche ma molto diffuso nell'Italia Meridionale, a Napoli o in Sicilia»¹⁸.

La storiografia artistica ha però recentemente accantonato questa ricostruzione. Il nuovo orientamento critico è stato determinato dalla riscoperta della presenza a Genova del già citato *Antonelus de Fabriano pictor*: la città ligure è considerata un altro centro italiano di precoce ricezione dell'arte fiamminga¹⁹, dove il fabrianese potrebbe essere entrato in contatto con il modello eyckiano alla base del *San Girolamo*, secondo molti studiosi da identificare con l'anta destra del perduto Trittico Lomellini²⁰.

Questa revisione della figura del giovane Antonio da Fabriano, trapiantato da Napoli a Genova, ha coinvolto anche la lettura della *Dormitio Virginis*; è stato ipotizzato che l'originalità della sagoma a centina fosse semplicemente dovuta alla destinazione entro un arcosolio: per giustificarla non occorrerebbe dunque scomodare i *retablos* iberici²¹. Siamo di fronte ad un'ipotesi certamente praticabile²²; tuttavia, se la collocazione dell'opera in un arcosolio potrebbe averne determinato il formato, non spiegherebbe però i rimandi compositivi e stilistici al mondo mediterraneo. Se ne analizziamo infatti congiuntamente formato, iconografia, schema compositivo e stile dobbiamo rivolgere il nostro

(1474), tutte opere firmate. Cfr. I. Fiumi, in Laureati, Mochi Onori 2006, cat. V.6, pp. 232-233; cat. V.5, pp. 230-231; cat. V.10, pp. 240-241.

¹⁵ Cleri 1997, p. 116.

¹⁶ Zeri 1948, p. 164.

¹⁷ Su Colantonio e sulla Napoli di Alfonso d'Aragona si rimanda al classico Bologna 1977, e alla recente pubblicazione di Challéat 2012.

¹⁸ Zeri 1961.

¹⁹ Sui rapporti artistici tra Genova e le Fiandre esiste una vasta bibliografia. Si vedano: Boccardo, Di Fabio 1997; Parma 2002; Cavelli Traverso 2003; Galassi 2006.

²⁰ Reynaud 1989; Algeri 1991, pp. 162-165.

²¹ L'idea è di De Marchi 1994, s.p., nota 6. Lo studioso propone un parallelo con la paletta di Berlino di Gentile da Fabriano, raffigurante la *Madonna col Bambino tra San Nicola, Santa Caterina e donatore*. Sulle tavole dipinte a forma di lunetta si vedano: Schmidt 2002, Valenti 2012, pp. 559-562. Ferdinando Bologna ha al contrario recentemente ribadito che la forma centinata della tavola fabrianese «orienta verso i *retablos* spagnoli» e ribadisce per l'artista una probabile formazione nella cerchia napoletana di Colantonio: Bologna, De Melis 2013, pp. 24-27.

²² Il tema funerario potrebbe far pensare alla destinazione ad una tomba a forma di arcosolio, come nel caso della lunetta di Paolo Veneziano per la tomba del doge Francesco Dandolo ai Frari e di quella di Roberto d'Oderisio per il sepolcro di Giovanna d'Aquino. Schmidt 2002.

sguardo ben lontano dalle Marche per trovare dei termini di confronto calzanti per l'opera fabrianese.

L'iconografia della *Dormitio Virginis* è di origine orientale: la devozione alla morte della Vergine era estremamente popolare in tutto il mondo bizantino, dove per designarla si impiegava il termine *Koimesis*, che la chiesa latina ha tradotto con *Dormitio* e che significa "sonno della morte"²³. Questa iconografia tradizionale ritrae Maria stesa sul letto di morte, disposto orizzontalmente, attorniata dagli Apostoli. Al centro del gruppo compare Cristo che riceve tra le braccia l'*animula* della Madre, raffigurata come una bambina fasciata, spesso con le sembianze di una piccola mummia: la composizione è tutta giocata sulla contrapposizione tra la rigida orizzontalità della figura della Vergine e la verticalità di quella di Cristo, in piedi al suo capezzale; talvolta Cristo plana nell'aria tenendo con le due mani una piccola nuvola sulla quale è inginocchiata Maria²⁴. Nell'opera di Antonio da Fabriano troviamo dispiegata una *Koimesis* bizantina, sebbene il ruolo di Cristo vi appaia ridimensionato, come è solito nella pittura del XV secolo, quando egli è generalmente sostituito da angeli nella sua funzione di psicoforo²⁵; inoltre è solo nella pittura occidentale che si afferma la tradizione di raffigurare gli apostoli nell'atto di compiere gesti differenti²⁶.

²³ Réau 1957, pp. 597-635. Sulla tradizione bizantina si veda Semoglu 2002. Sulla tradizione letteraria e dottrinale della *Dormitio Virginis* si veda Mimouni 1995. L'autore è tornato più recentemente sull'argomento (Mimouni 2011), in risposta alla polemica di Shoemaker 2002. Si veda anche Manns 1989, con uno studio critico della versione greca dell'apocrifico dedicato alla *Dormitio Virginis*.

²⁴ L'arte occidentale resta a lungo asservita a questo schema, di cui esempi si ritrovano anche a Fabriano: si tratta di due affreschi della chiesa domenicana di Santa Lucia riferibili alla bottega di Alegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi. Fabio Marcelli ha ipotizzato che anche la *Dormitio Virginis* di Antonio fosse destinata in origine alla chiesa di Santa Lucia, commissionata dalla confraternita domenicana della Beata Vergine, che lì aveva sede. Al momento dello scioglimento il pio sodalizio potrebbe aver alienato il dipinto che sarebbe così entrato in possesso della chiesa di San Niccolò. Marcelli 1997, pp. 44-46; 1998, pp. 194-208.

²⁵ Nella tavola fabrianese Antonio ha camuffato la figura del Salvatore, i cui contorni si confondono con quelli della mandorla che accoglie l'anima della Vergine: solo ad un'attenta analisi si riesce a distinguere il volto di Cristo subito sotto la cornice centinata.

²⁶ Nel dipinto di Antonio Pietro veste gli abiti episcopali, mentre Giovanni regge un ramo della palma del Paradiso che era stata consegnata alla Vergine dall'Angelo al momento dell'annuncio della sua morte imminente, e che avrebbe dovuto essere portato davanti al suo feretro ai funerali per proteggere la sua anima dagli assalti dei demoni. Altri apostoli sono intenti alla preghiera o a compiere i riti funebri. Molto interessante è anche la rappresentazione della consegna della cintola della Vergine a San Tommaso. Solitamente questo episodio è legato al momento dell'Assunzione del Corpo della Vergine, mentre nell'opera di Antonio da Fabriano è l'*animula* della Vergine ad affidare la cintola all'Apostolo. Alcuni precedenti sono rintracciabili in opere di area marchigiana di primissimo Quattrocento: si tratta delle *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ceccarello, alla Pinacoteca Podesti di Ancona (A. Marchi, in De Marchi 2002, cat. 11, pp. 136-138); e di due di mano del Maestro di Beffi, una tavola di formato quadrangolare in collezione privata, e lo sportello destro del trittico eponimo (Pasqualetti 2010).

È importante rimarcare che esiste una distinzione tra questo momento, che vede l'Assunzione dell'anima della Vergine, e quello dell'Assunzione del corpo, il cui dogma venne proclamato solo nel 1950 da Papa Pio XII, sebbene già nel corso del XII secolo cominciassero a venir formulate – e con il tempo gradualmente accettate – tesi teologiche a conferma dell'idea che il corpo della Vergine non potesse essere stato abbandonato alla decomposizione. L'iconografia dell'*Assunta* è di origine italiana e soppianderà progressivamente nella Penisola le rappresentazioni della *Dormitio Virginis*.²⁷

La *Koimesis* di tradizione orientale ebbe invece una grande persistenza in Spagna, dove per tutto il periodo gotico è frequentemente inclusa nei programmi iconografici dei *retablos*²⁸ come una delle Sette Gioie della Vergine; è invece più raro trovare l'*Assunzione*. Abbiamo già ricordato che Zeri, a proposito della tavola di Antonio da Fabriano, parlava di un «modulo frequente nei *retablos*» e moduli possono infatti essere considerate le innumerevoli *casas*, cioè unità elementari all'interno di una struttura complessa. Il tema della *Dormitio Virginis* sembra molto diffuso in particolare nel Regno di Aragona, in Catalogna e a Valencia, anche se il nostro giudizio sulla Castiglia e León potrebbe essere falsato dall'esiguità di opere pervenuteci anteriormente alla metà del XV secolo²⁹. Gli esempi più numerosi che ho potuto analizzare sono inoltre relativi alla Catalogna, poiché la compilazione onnicomprensiva di Gudiol sulla pittura gotica della regione³⁰ e la collezione fotografica dello studioso³¹ ci vengono in soccorso nel tentativo di mettere a punto una rassegna sistematica.

Un primo dato interessante che emerge dalla ricognizione è che la scena della *Dormitio Virginis* occupa varie posizioni nei *retablos*: molto spesso la troviamo nelle *calles* laterali, ma anche nel *banco*; talvolta è investita di una maggiore importanza ed è situata nella *calle* centrale.

I *retablos mayores* nella Corona d'Aragona prevedono come elemento apicale un *Calvario*, raffigurato nella *casa* posta subito sopra l'effigie del dedicatario: veniva così fornito il Crocifisso necessario per la celebrazione della messa. A Valencia e in Aragona – mentre è più raro in Catalogna – il *Calvario* può essere talvolta sostituito da immagini che glorificano la Vergine, tra cui la *Dormitio Virginis*. Un esempio interessante si deve a Joan Reixach: si tratta del *Retablo dell'Epifania* (Barcellona, MNAC; fig. 3)³², pagato nel 1469 da Guillem Joan

²⁷ Schmidt 1991. Si veda anche Bellocchi 2012. Per un esempio di precoce e sentita devozione per l'Assunta si consideri il caso di Siena, per cui si rimanda a Campbell 2005.

²⁸ Per una panoramica sulla pittura di retablo si veda: Berg Sobrè 1989.

²⁹ Le testimonianze materiali superstiti sono scarse e altrettanto si può dire per la relativa documentazione: solo con un editto reale del 1503 venne fatto obbligo ai notai del regno di conservare i documenti. Si veda Berg Sobrè 1989, p. 133.

³⁰ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987.

³¹ Il materiale fotografico di Gudiol è conservato presso l'Istituto Amatller de Arte Hispánico di Barcellona.

³² N. Inv. 050621-CJT.

«de la familia de los Joans» per una cappella nella chiesa parrocchiale di Rubielos de Mora, in Aragona.

Nella stessa chiesa di Rubielos de Mora è visibile ancora in situ il *retablo mayor*, dove sopra al grande *Salvator Mundi* centrale si colloca la *Dormitio Virginis* e, a coronamento, l'*Incoronazione della Vergine*³³. Questo retablo è forse da ascrivere a Gonçal Peris, a cui viene attribuita, seppure in maniera dubitativa, una *Dormitio Virginis* (cm 157x87) del tutto analoga a quella di Rubielos de Mora, esposta al Museo Marés di Barcellona³⁴ e proveniente dalla cattedrale del Burgo de Osma³⁵. Alla cerchia di Gonçal Peris possono essere ascritti altri due *retablos* in cui la *Dormitio* prende il posto del *Calvario*; entrambi già parte della collezione barcellonese Caterineu Bosch, uno è ora conservato al Nelson-Atkins Museum di Kansas City, mentre dell'altro, dopo un passaggio nella collezione Muñoz, si sono perse le tracce³⁶. L'area valenciana ci offre un ulteriore esempio di questo schema in un *retablo* anonimo della fine del XV secolo dedicato alle Gioie della Vergine e conservato nella Casa Museo Benlliure a Valencia³⁷.

Talvolta scene relative alla vita della Vergine -*Incoronazione, Dormitio, la Vergine in trono*- sono inserite tra l'immagine del Santo titolare e la *Crocifissione*, nei *retablos* dedicati alla Vergine –come nel *Retablo de la Virgen de la Esperanza* del valenciano Antoni Peris³⁸- ma non solo. Esempi sono rintracciabili anche in Catalogna, dove generalmente è molto rigida l'iconografia della sezione centrale del *retablo* (*Imago Pietatis* nel *banco* – effigie del santo dedicatario – *Crocifissione*): nel *Retaule de Santa Maria de Bell-lloc* (Santa Coloma de Queralt, Alt Camp), la *calle* centrale è occupata, partendo dal basso, dalla *Madonna dell'Umiltà con il donatore* (scomparto centrale), dalla *Dormitio Virginis*, dalla *Crocifissione*³⁹.

Una delle prime opere gotiche su tavola⁴⁰ dove compare una *Dormitio Virginis* è il *Retaulo de la Crucifixió*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Marinyans, ora conservato nella chiesa parrocchiale di Serdinyà (Conflent), datato 1342: la sua forma ricorda ancora molto da vicino quella dei frontali⁴¹.

³³ Berg Sobré 1989, p. 113, fig. 65.

³⁴ N. Inv. MFM 934.

³⁵ Aliaga Morell 1996, cat. 13, pp. 110-112.

³⁶ Si veda R. Cornudella, in Benito Doménech, Gómez Frechina 2009, cat. 28, pp. 134-141.

³⁷ J.I. Pérez Giménez, ivi, cat. 60 pp. 210-213.

³⁸ J. Gómez Frechina, ivi, cat. 8, pp. 88-91.

³⁹ Alcoy i Pedrós 2005b.

⁴⁰ Rappresentazioni più antiche di *Dormitio Virginis* sono riferibili al periodo gotico *lineal*: si tratta di alcune pitture murali citate da Gudiol a Terrassa, a El Bruc e a Frontanya: Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 27, pp. 29-30, fig. 130; cat. 28, pp. 29-30, fig. 131; cat. 63, p. 36, fig. 165.

⁴¹ Le origini dei *retablos* sono state a lungo dibattute, ma gli antecedenti pittorici più prossimi sono sicuramente i paliotti d'altare decorati nel XII e XIII secolo, dove attorno alla mandorla centrale con Cristo in trono o la Vergine si dispiegano vari scomparti con scene raffiguranti la vita della Madre e del Figlio o del santo titolare della chiesa. Si veda Pladevall i Font 2005b.

Vi compare la Vergine sdraiata sul cataletto e Cristo che accoglie la sua anima, attorniato da alcuni apostoli: alcuni e non i dodici, che non potevano trovare tutti posto nell'esiguo spazio di questo scomparto laterale (il retablo misura complessivamente 125x209 cm)⁴². Si inaugura così una lunga tradizione di *retablos* in cui viene raffigurata la scena della *Dormitio Virginis*⁴³.

Alla bottega dei fratelli Jaume e Pere Serra possono essere ricondotti vari *retablos* in cui compare questa scena. Segnaliamo in particolare un *Retablo del la Virgen*, realizzato tra 1363 e 1370, oggi al Museo Nacional de Arte de Catalunya (fig. 4), proveniente dal monastero di Santa Maria di Sigena (Huesca)⁴⁴. L'immagine della Vergine al centro è sormontata dalla *Crocifissione*, come è d'obbligo per i *retablos* catalani, e fiancheggiata da due *calles* laterali per ciascun lato, ognuna occupata da tre scene: una di queste rappresenta la *Dormitio Virginis*. A Jaume Serra va inoltre riferito il *retablo* del monastero di Santa Maria de Bell-lloc, a cui abbiamo già accennato a proposito del particolare rilievo riservato a questa scena. L'opera è databile al 1365-1375. Il pittore ripropone la medesima composizione in due occasioni, nella *calle* laterale destra del *Retule de la Resurrecció* del monastero di San Sepolcro di Saragozza, conservato oggi nel Museo della città⁴⁵, la cui commissione data al 1381, e in uno degli scomparti superstiti del *retablo* dedicato alla Vergine della chiesa parrocchiale di Palau de Cerdanya⁴⁶.

In queste opere dei Serra iniziamo a trovare un espediente compositivo che ritornerà molto spesso nelle *Dormitio Virginis*, catalane ma non solo: alcuni apostoli sono seduti, intenti a leggere, in primo piano, davanti al letto della Vergine. Ritengo possa trattarsi di un'ingegnosa soluzione per ovviare alla mancanza di spazio: era difficile far stare tutti e dodici gli apostoli in piedi dietro al catafalco, soprattutto nei piccoli scomparti del *banco*. Nonostante questo espediente, tutte le *Dormitio Virginis* che prendiamo qui in considerazione sono comunque caratterizzate da un senso di affollamento e di schiacciamento dei personaggi entro la cornice. Nel *retablo* di Santa Maria di Sigena troviamo altri due elementi compositivi che diverranno ricorrenti: un candelabro posto in primo piano tra i due apostoli che leggono e il pavimento della stanza a mattonelle ceramiche smaltate o invetriate, i cosiddetti *azulejos*.

⁴² Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 35, p. 31, figg. 138 e 139. Si veda anche Freixas Camps 2005.

⁴³ Non si può parlare di un *retablo* vero e proprio ma di un polittico dalla configurazione assai particolare per un'opera degna di nota uscita dalla bottega di Ferrer Bassa conservata alla Pierpont Morgan Library di New York (N. Inv. AZ071). Tra le innumerevoli piccole scene compare anche la *Dormitio Virginis*. Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 96, p. 48, fig. 211; Alcoy i Pedrós 2005a, pp. 165-168.

⁴⁴ MNAC, n. inv. 15916. Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 110, pp. 51-52, figg. 18 e 231.

⁴⁵ Ivi, cat. 119, p. 55, figg. 242-243; Del Carmen Lacarra Ducay 2005.

⁴⁶ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 121, p. 55, figg. 245-249.

Nel 1403 un ulteriore *retablo* dedicato alla Vergine venne commissionato a Pere Serra, a cui subentrò però Guerau Gener. L'opera venne poi terminata da Lluís Borrassà entro l'aprile del 1411, quando venne installata nel presbiterio della chiesa di Santa Maria del monastero di Santes Creus (Alt Camp); oggi il polittico è diviso tra il Museo Nacional de Catalunya a Barcellona e il Museo Diocesano di Tarragona, dove è conservata la scena della *Dormitio Virginis*: di dimensioni considerevoli (185x115 cm), era collocata in una delle *calles* laterali⁴⁷.

A Borrassà veniva attribuito anche *Il Retablo di San Gabriele Arcangelo* della cattedrale di Barcellona⁴⁸, ascritto invece a Pere de Valldebriga da Rosa Alcoy i Pedros⁴⁹. L'opera venne realizzata tra 1381 e 1391, quando viene menzionata in una visita pastorale. Il *banco* include una rappresentazione della *Dormitio Virginis*.

L'iconografia e lo schema compositivo di questa scena passano indenni attraverso i cambiamenti stilistici che caratterizzano il lungo periodo artistico che è stato definito la fase gotica dell'arte spagnola⁵⁰. Molto interessante a questo proposito risulta confrontare le opere più antiche che abbiamo citato con una tavola della *Dormitio Virginis*, conservata al Museo Episcopale di Vic⁵¹, insieme ad altri 22 scomparti del *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Santa Maria di Guimerà (Urgell). È opera di Ramon de Mur, esponente

⁴⁷ Ivi, cat. 200, pp. 82-83, figg. 360 e 361.

⁴⁸ Ivi, cat. 189, p. 81, figg. 26 e 347.

⁴⁹ Alcoy i Pedrós 2005c.

⁵⁰ Segnaliamo qui altri esempi di *retablos* che includono la scena della *Dormitio Virginis* e che sono ascrivibili a fasi diverse della pittura gotica, allo scopo di dimostrare la persistenza di questo tema nei programmi iconografici. Al Maestro de Estamariu, si deve il *retablo* dedicato alla Vergine proveniente dalla chiesa di Santa Maria de Vilamur (Soriguera, Pallars Sobirà), oggi smembrato. La tavola con la *Dormitio Virginis* (50x74) è stata acquistata dal Museo di Bilbao (N. inv. 69/86): Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 164, p. 67, figg. 310-312. L'anonomo Maestro di Glorieta, allievo di Ramon de Mur, è l'autore di cinque scomparti di un *retablo* dedicato alla Vergine e a Santa Caterina proveniente da El Mas de Bondia (Montornès de Segarra, Urgell), oggi al Museo Episcopale di Vic. La *Dormitio Virginis* misura 170x72 cm (ivi, cat. 310, p. 108, figg. 557-559). Un anonimo pittore tarragonese è il cosiddetto Maestro de la Secuita. Nel *retablo* eponimo proveniente dalla chiesa parrocchiale di Santa Maria de La Secuita a Tarragona, ora al Museo Diocesano della città (inv. N. 854-856), troviamo la consueta *Dormitio* (ivi, cat. 314, p. 108, fig. 574). Spostandosi ad analizzare la scuola di Rosellón, troviamo una *Dormitio Virginis* nel *banco* del *retablo* dedicato a San Nicola della chiesa parrocchiale di San Fructuoso di Camelés. Ne è autore l'anonomo Maestro de Rosellón; pagamenti per questo altare sono registrati nel 1407 e 1408 (ivi, cat. 371, p. 117, figg. 626 e 627). Un artista che dimostra in alcune delle sue opere più avanzate di conoscere l'arte fiamminga è Joan Antigo; nel *retablo mayor* del Monastero di Santo Stefano di Banyoles (Gironès), da lui realizzato tra 1437 e 1439, non manca l'immagine della *Dormitio Virginis* (ivi, cat. 429, p. 142, figg. 58, 714-718). Ad ulteriore dimostrazione della longevità di questo schema compositivo vediamo come ancora nel 1459 in un'opera dedicata alla Vergine della Chiesa della Trinità a Villafranca del Penedès si possa ammirare la canonica scena della *Dormitio Virginis* nel *carrer* laterale sinistro. Non si conosce il nome dell'autore, il quale può essere comunque inserito nell'orbita barcellonese di Bernat Martorell (ivi, cat. 428, p. 140, fig. 713).

⁵¹ N. inv. 877.

del gotico internazionale, e risulta già installata nella chiesa nel 1412. Gudiol ha proposto una ricostruzione ipotetica del retablo di Guimerà, che doveva misurare complessivamente 7,5x5,5 metri. La tavola della *Dormitio* misura 245 x 104 cm e doveva trovar posto in uno dei *carrers laterals*⁵².

Ad una fase del gotico internazionale più maturo appartiene il retablo dedicato a San Michele e a San Pietro realizzato tra 1432 e 1433 da Jaume Cirera e Bernat Despuig, opera proveniente dall'altare maggiore della chiesa di San Michele de la Seu d'Urgell (Alt Urgell) e ora esposta al MNAC⁵³; il banco è invece conservato al Museo Nacional de San Carlos, a Città del Messico⁵⁴. Una bella *Dormitio* è raffigurata nella *calle* laterale destra (fig.5).

A contatto con questi due artisti sembra essersi formato il Maestro de All: questo anonimo pittore riprende in molti casi da vicino le loro composizioni, tanto da far ipotizzare che egli ne avesse a disposizione i cartoni: è il caso della *Dormitio Virginis* che compare nel *Retablo della Vergine* della chiesa parrocchiale di All (Isóvol, Cerdanya), da cui deriva il nome convenzionale dell'artista⁵⁵. La medesima composizione si ritrova in un *retablo* emigrato al Detroit Institute of Art, interessante anche come testimonianza dell'esistenza di retablos centinati⁵⁶, e in una *Dormitio* conservata al Museo Diocesano di Lleida, scomparto di un *retablo* dedicato alla Vergine, ora smembrato, proveniente da Escunyau (Vall d'Aran)⁵⁷.

Alla metà del secolo nelle *Dormitio Virginis* di mano di artisti soggetti all'influenza della nuova pittura fiamminga iniziano a palesarsi con una certa ricorrenza una serie di stilemi compositivi e di elementi stilistici che accomunano queste opere iberiche alla tavola di Antonio da Fabriano dal medesimo soggetto.

Jaume Ferrer ⁵⁸ è tra i primi artisti a rivelare un'influenza della pittura fiamminga, probabilmente per il tramite di Luis Dalmau, reduce da un viaggio nelle Fiandre compiuto per volere di Alfonso d'Aragona⁵⁹. Il pittore di Lleida è

⁵² Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 298, p. 106, figg. 39, 533-547.

⁵³ N. inv. 15837-CJT.

⁵⁴ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 403, p. 136, fig. 694.

⁵⁵ Ivi, cat. 619, p. 195, fig. 960.

⁵⁶ Ivi, cat. 625, p. 195, fig. 963.

⁵⁷ Ivi, cat. 627, p. 195.

⁵⁸ Il pittore Jaume Ferrer è documentato tra 1430 e 1461. Secondo Gudiol questo artista sarebbe da distinguere dallo "*Jacobus Ferrari*" che firma la più arcaica *Adorazione dei Magi*, scomparto di un *retablo* proveniente dalla Cattedrale Vecchia di Lleida e ora al Museo Diocesano della città: tra i due artisti potrebbe incorrere un rapporto padre-figlio. Lo studioso si riferisce ai due pittori come a Jaume Ferrer I e Jaume Ferrer II (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, pp. 111-114, 149-152). Si vedano anche: Puig Sanchis 1998, pp. 65-248; Puig Sanchis 2005. Questa ricostruzione è stata recentemente messa in discussione: a Lleida ci sarebbe stato un solo pittore di nome *Jacobus Ferrari* e il carattere arcaizzante dell'*Adorazione dei Magi* e degli altri tre scomparti provenienti dal medesimo complesso (*Natività*, *Ascensione* e *Pentecoste*) si dovrebbe all'intervento massiccio di un collaboratore. Si veda a questo proposito R. Cornudella, in Cornudella 2012, cat. 41, pp. 220-221.

⁵⁹ Ruiz i Quesada 2003b.

autore tra l'altro di un *San Girolamo nello studio* molto interessante (fig. 6)⁶⁰, che adatta allo scomparto centrale di un *retablo* una composizione eyckiana che doveva certamente essere una piccola tavola autonoma sul modello di quella conservata al Detroit Institute of Art⁶¹. L'operazione compiuta in quest'opera da Ferrer è analoga a quella alla base della tavola di Baltimora di Antonio da Fabriano⁶² ed è esemplare della modalità di ricezione del fiammingo in Spagna, dove l'assimilazione dell'*ars nova* si attesta a lungo su un livello epidermico, tanto da aver fatto scrivere a Post a proposito della celebre *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau (fig. 7)⁶³: «it's merely the skeleton of Flemish painting that Dalmau gives us, and not the body»⁶⁴.

Ferrer si cimentò in varie occasioni con il tema della *Dormitio Virginis*. Nel *Retablo della Pahería di Lleida*, databile tra 1445 e 1450⁶⁵, i rimandi alla pittura fiamminga investono varie scene raffigurate, determinando una maggiore attenzione alla rappresentazione della realtà, tanto nella descrizione della figura umana quanto in quella degli ambienti. Nella *Dormitio*, dispiegata nel *banco*⁶⁶, le piccole dimensioni della *casa* non lasciano spazio alla descrizione della stanza dove avviene la morte di Maria, fatta eccezione per il pavimento a *rajolates* scorciato e per un candelabro posto in primo piano. Le espressioni dei personaggi sono differenziate, descritte con un realismo vivido, un po' caricato, che si ritrova anche nella vicina scena della *Pentecoste*; va inoltre sottolineato il tentativo di riprodurre i pochi dettagli che lo spazio risicato consente di introdurre, come le perle che bordano la veste dell'apostolo che sta aspergendo l'acqua santa. Un'altra *Dormitio Virginis* è stata riferita a Jaume Ferrer da Caterina Viridis Limentani: la tavola occupa una *casa* della *calle* laterale destra di un *retablo* mancante del compartimento centrale e conservato in una collezione privata veronese (fig. 8)⁶⁷. La studiosa ha riferito quest'opera al momento che

⁶⁰ R. Alcoy i Pedrós, in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 41, pp. 322-327.

⁶¹ Hall 1998; Borchert 2002, cat. 30, p. 237; J. Borgers, in Meijer 2008, cat. 1, pp. 86-88.

⁶² Come abbiamo accennato, la tavola di Antonio è di dimensioni tali da far pensare a un oggetto destinato alla devozione privata, ma non paragonabili alle tavole "miniaturistiche" tipiche di Jan van Eyck. Antonio riadatta la composizione eyckiana ad un formato probabilmente più consona alle richieste dei suoi committenti. Non è da escludere che egli abbia attinto non direttamente a un modello fiammingo, ma a uno scomparto di *retablo* simile a quello di Ferrer o al *San Girolamo* di Jorge Inglés conservato al Museo Nacional Colegio de San Gregorio di Valladolid. Si veda Caporaletti, 2010, pp. 51-52. L'argomento è trattato in maniera più estensiva in Caporaletti 2013.

⁶³ F. Ruiz i Quesada, in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 36, pp. 296-301.

⁶⁴ Post 1938, p. 18.

⁶⁵ Gudíol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 442, pp. 151-152, figg. 740, 741, 744; Puig Sanchis 2010; G. Macías, in Cornudella 2012, cat. 42, pp. 222-225.

⁶⁶ Alcuni studiosi segnalano l'intervento di una mano differente in questa sezione del *retablo*. Si veda G. Macías, in Cornudella 2012, cat. 42, pp. 222-225.

⁶⁷ Viridis Limentani, Puig 2001 ritiene che le tavole veronesi siano da ascrivere a un seguace di Ferrer intorno al terzo quarto del XV secolo. (Puig Sanchis 2005, pp. 270-271). Alberto Velasco Gonzàles pensa che l'autore del *retablo* debba invece essere di ambito aragonese, vicino al Maestro di Bonnat (Velasco Gonzàles 2007).

ritiene il più intenso della produzione del maestro, cioè quello dell'esecuzione del *retablo* della chiesa de la Sang di Alcover, presso Tarragona, che gli viene in parte pagato nel 1457⁶⁸. Quest'ultima opera, in un'epoca difficile da precisare, ha subito una pesante manomissione e la tavola con la *Dormitio Virginis* è ora conservata presso il Museo Diocesano di Tarragona. Caterina Viridis ha sottolineato come nel dipinto i tipi che Post definì "borgognoni", già presenti nel *retablo* della Paheria, siano ancora più caricati: i volti tirati e le fisionomie degli apostoli sembrano ispirati ai tipi della comunità ebraica di Lleida, fiorente fino alla cacciata dei giudei dai territori iberici nel 1492.

Un altro importante protagonista della pittura ispanofiamminga in Catalogna fu Jaume Huguet, originario di Valls, vicino Tarragona⁶⁹, ma che fin dal 1448 tentò di consolidare la sua posizione a Barcellona. Nel *Retablo del Conestabile del Portogallo*, realizzato tra 1464 e 1465⁷⁰, la *calle* laterale destra accoglie una *Dormitio Virginis*, dove notevole è la capacità dell'autore di rendere con grande realismo i volti degli apostoli. È stata riferita ad Huguet anche un'altra tavola dal medesimo soggetto, la cui presenza Gudiol e Alcolea i Balch segnalavano al Castillo de Santa Florentina a Canet de Mar, vicino Barcellona; l'opera è stata esposta alla mostra di Valls dedicata ai cinquecento anni della nascita dell'artista ed è oggi in collezione privata (fig. 9)⁷¹. Si tratta di uno scomparto di un *retablo* disperso; date le dimensioni (117x95 cm) è probabile costituisse un compartimento di una *calle* laterale. L'attribuzione ad Huguet non è certa, si pensa piuttosto ad un suo imitatore: la gamma cromatica poco variata, con la nota dominante dei toni del rosso, la ripetitività dei tratti dei volti – comunque molto espressivi – e il canone troppo corto di alcune figure indurrebbero ad escludere l'autografia del pittore di Valls. Lo schema compositivo evidenzia inoltre alcune differenze rispetto alla medesima scena nel *Retablo del Conestabile del Portogallo*, dove il gruppo celeste, con Cristo che accoglie l'animula della Vergine, è meno numeroso e si colloca allo stesso livello degli Apostoli in piedi dietro al letto, non sopra la loro testa. Lo schema della *Dormitio* di collezione privata è più simile a quello utilizzato da Jaume Ferrer nel *retablo* della chiesa del Sangue di Alcover. Nello scomparto con il *Retablo* dell'Epifania Huguet dona inoltre profondità all'insieme lasciando spazio in

⁶⁸ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 446, p. 152, figg. 745-749. Puig 2005, pp. 227-256.

⁶⁹ Originario di Tarragona è anche il pittore Valentí Montoliu, che vi è documentato tra 1443 e 1448 circa. Si trasferì poi a Sant Mateu, nel territorio di Valencia. A lui si deve il *Retablo* dell'Eremo di Nuestra Senora de El Llosar (Vilafranca del Maestrat, Alt Maestrat) realizzato tra 1455 e 1456. Nel *carrer* laterale destro troviamo la consueta *Dormitio Virginis* (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 435, pp. 147-148, fig. 727). Il Museo Diocesano di Tarragona conserva inoltre un'anomima *Dormitio Virginis*, scomparto superstite di un perduto *retablo* proveniente dalla chiesa di Vilafortuny (Cambrils, Baix Camp; ivi, cat. 534, p. 186, fig. 916).

⁷⁰ Ivi, cat. 486, p. 173, figg. 76, 820-828; Barrachina Navarro, in Jardí 1993, cat. 6, pp. 168-173.

⁷¹ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 492, p. 175, figg. 76, 849; M.T. Vicens i Soler, in Jardí 1993, cat. 26, pp. 238-239.

primo piano al pavimento a mattonelle scorciato, appena visibile invece nella tavola già a Canet de Mar. Il pavimento a azulejos compare anche nei retablos della Paheria di Lleida e di Alcover di Jaume Ferrer. Un altro particolare comune a tutte queste opere è poi quello dei motivi a broccato che decorano la coperta del letto della Vergine.

Occorre tenere a mente questi elementi compositivi che caratterizzano le *Dormitio Virginis* catalane intorno alla metà del secolo, perché tutti ricorrono nella tavola di Antonio da Fabriano, facendo sì che, osservando la sua opera, ci vengano subito in mente questi moduli della pittura iberica, proprio come accadde a Zeri. Credo che i volti degli apostoli ritratti da Antonio potrebbero facilmente mescolarsi a quelli di queste opere (figg. 10, 11), tutte caratterizzate da un rinnovato realismo nella descrizione dei personaggi, certamente dovuto all'influenza dell'arte fiamminga che impresse una svolta in senso naturalistico alla pittura gotica spagnola.

Meritano una menzione due *Dormitio Virginis* di Pere Garcia de Benavarri, per la loro qualità e per il notevole credito di cui godeva il loro autore nell'ambiente artistico barcellonese della metà del secolo. Nel novembre 1455 egli firma un contratto con la vedova e con il figlio di Bernat Martorell: viene stabilito che a partire dal successivo 1 gennaio il pittore si sarebbe fatto carico della direzione dell'atelier del defunto artista per un periodo di cinque anni⁷². Una *Dormitio*, proveniente dal *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Montanyana (Alta Ribagorça), è ora di collezione privata (fig. 12)⁷³. L'altra si conserva al MNAC (già in collezione Muntadas, Barcellona); per le sue notevoli dimensioni (277,2x168,5) si ritiene fosse lo scomparto centrale di un polittico⁷⁴. Isidro Puig sostiene che la concezione di quest'opera sia in realtà da imputare a Jaume Ferrer e che l'intervento di Pere Garcia sia da circoscrivere unicamente alla fase finale dell'esecuzione⁷⁵.

A Velasco González spetta invece il tentativo di ricostruire l'attività giovanile del pittore di Benavarri, la cui formazione sarebbe avvenuta a Saragozza presso Blasco de Grañén⁷⁶. Alle composizioni del maestro aragonese Pere Garcia si sarebbe rifatto molto da vicino, ad esempio nel Retablo di Villaroy del Campo, attribuito al pittore proprio dallo studioso. Vi compare una *Dormitio Virginis* del tutto simile a quelle dipinte da de Grañén nel Retablo Mayor de Anento o nel Retablo Mayor de Tosos, ad esempio⁷⁷. L'analisi dell'ambiente artistico che ruotava intorno a questo maestro dimostra dunque la diffusione del tema della

⁷² M. del Carmen Lacarra Ducay, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 334, 336.

⁷³ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 552, p. 189.

⁷⁴ N. Inv. 064040-000. Ivi, cat. 545, p. 188, fig. 935.

⁷⁵ Puig Sanchis 2000. Puig ritiene che la tavola del MNAC costituisca lo scomparto centrale di un *retablo* di cui due elementi laterali – l'*Annunciazione* e la *Natività* – sono conservati al Cleveland Museum of Art.

⁷⁶ Velasco Gonzàles 2005/2006, pp. 81-103. Si veda anche Velasco Gonzàles 2012.

⁷⁷ Su Blasco de Grañén si veda: del Carmen Lacarra Ducay 2004.

Dormitio Virginis anche in area aragonese.

Ritornando a considerare la fase più matura di Pere Garcia, va ricordato che è noto il nome di un suo collaboratore, Pere Espalargue, che nel 1490 firma il retablo dell'eremo di Nuestra Señora de Soler di Enviny (Pallars Sobirà), oggi smembrato. La *Natività* (69x55) e la *Dormitio Virginis* (69x55), parti della *calle* laterale destra, erano stati acquistati nel 1933 da un collezionista ungherese a Vienna alla vendita di Dorotheum e sono poi confluiti al Museo di Belle Arti di Budapest⁷⁸. Questa bella opera ci dimostra la persistenza degli stilemi compositivi che abbiamo descritto nell'arte gotica catalana allo scorcio del XV secolo, come confermato anche dalle opere di un altro collaboratore di Pere Garcia, il Maestro de Viella⁷⁹, e da quelle di Francesc Solives⁸⁰.

Questi standard per la rappresentazione della *Dormitio Virginis* li ritroviamo a Valencia: anche qui questo tema trova abitualmente spazio nei programmi iconografici dei *retablos* per tutto il periodo gotico. Nelle opere di Juan Reixach⁸¹ troviamo i medesimi elementi compositivi che ricorrono nelle opere catalane della metà del secolo: la coperta e la veste della Vergine sono riccamente decorate, si nota il consueto pavimento ad *azulejos*; le figure sono descritte con un realismo di derivazione nordica ma con un accento più mediterraneo, come è evidente nelle fisionomie "meridionali".

Abbiamo già citato il *Retablo dell'Epifania* di sua mano conservato al MNAC, dove questa scena ha un grande rilievo, prendendo il posto generalmente riservato al *Calvario*. Si registra la perdita di una tavola tra la *Dormitio* e il *guardapolvo* che presenta l'*Eterno Benedicente tra due Angeli*, ma il residuo spazio orizzontale è stretto e di forma rettangolare, dunque inadatto a ospitare la canonica scena apicale della *Crocifissione*. Possiamo piuttosto ipotizzare che il soggetto mancante fosse iconograficamente collegato alla figura dell'Eterno; nella ricostruzione può venirci in soccorso un *retablo* più tardo, conservato al Museo de Bellas Artes de Valencia: ci riferiamo al *Retablo de la Purísima Concepcion*, opera del pittore Nicolàs Falco e degli scultori Pablo, Onofre y Damián Forment⁸². La *Dormitio Virginis*, molto simile a quella di Reixach, è sovrastata da un *guardapolvo* dove viene raffigurata la *Vergine Incoronata*

⁷⁸ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 585, p. 192; si veda anche: Haraszi-Takacs 1972, pp. 51-52, fig. 25.

⁷⁹ Nel retablo proveniente dalla chiesa di Escalarre (Pallars Sobirà) ritenuto di sua mano e oggi conservato al Meadows Museum, Dallas, sopra lo scomparto principale occupato da una scultura lignea ritraente la Vergine, si dispiega l'immagine dipinta della sua morte Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 563, p. 190, fig. 952.

⁸⁰ Nel 1480 gli viene commissionato il retablo della cappella della Pietà di Sant Llorenç de Morunys (Solsonès) e l'anno successivo il retablo dedicato alla Vergine per la chiesa del Santuario de Nuestra Senora de la Bovera (Guimerà, Urgell), ora al Museo Epsicopal di Vic: in entrambi i casi compare la scena in questione. Ivi, cat. 632, p. 196, fig. 974; cat. 633, p. 196.

⁸¹ D. Montolío Torán, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 214, 216. Sul pittore si vedano anche Frechina 2007; Company, Franco, Puig Sanchis, Aliaga, Rusconi 2012.

⁸² N. inv. 287.

dalla Trinità. Possiamo dedurne che nello scomparto mancante del *Retablo dell'Epifania* di Reixach comparisse la *Vergine incoronata da Cristo alla presenza della colomba dello Spirito Santo*.

Il Museo di Belle Arti di Valencia permette di ammirare un'altra *Dormitio* (127 x 110 cm) dell'artista (fig. 13)⁸³: l'opera era parte di un *retablo* proveniente dalla certosa di *Porta Coeli*, di cui il museo conserva anche il banco con cinque storie della *Passione di Cristo* e cinque tavole pertinenti al *guardapolvos* con figure di profeti. Inoltre all'arte di Reixach è stato accostato un interessantissimo rilievo ligneo policromo raffigurante la *Dormitio Virginis*, proveniente dalla cattedrale di Valencia e ora conservato nell'annesso Museo⁸⁴, testimonianza interessante del successo di questo tema e dell'apprezzamento di cui godeva l'interpretazione datane dal pittore⁸⁵.

La nostra rassegna ha dimostrato pienamente il successo che il tema della *Dormitio Virginis* riscosse in Spagna, e specialmente in Catalogna, durante tutto il periodo gotico e ha mostrato come si mantenga intatto lo schema derivato dalla *Koimesis* bizantina, caratterizzato dalla contrapposizione tra l'orizzontalità del catafalco della Vergine e la figura verticale del Cristo che ne accoglie l'anima al centro della scena. Il tutto si svolge alla presenza degli Apostoli, intenti alla preghiera e a compiere i rituali funebri. A partire dall'opera dei Serra si diffonde l'espedito di situare alcuni di loro seduti in primo piano, immersi nella lettura di testi sacri. L'iconografia rimane stabile per tutto il periodo gotico, ma intorno alla metà del XV secolo si evidenzia una svolta stilistica in senso naturalistico; questo rinnovato realismo si può esprimere unicamente nelle figure dei personaggi, nei loro volti e nell'attenzione alla resa della materia delle loro vesti, magari decorate con perle, poiché questa scena è sempre molto affollata e non lascia spazio per descrivere l'ambiente in cui si svolge. Le mirabili *Dormitio* di Jaume Ferrer, di Huguet e di Reixach sono opere di artisti aggiornati, in diversa misura, sulle opere dei maestri del Nord: negli stessi *retablos* che accolgono la scena che stiamo analizzando, essi dimostrano in altre *casas* il loro interesse per la rappresentazione del paesaggio e per gli interni domestici.

Solo in un momento più avanzato del XV secolo si diffuse per la *Morte della Vergine* una composizione alternativa a quella che abbiamo finora riscontrato in decine di opere. Si tratta di un'immagine strettamente legata al Nord Europa: non è infatti un caso che un primo esempio sia costituito

⁸³ N. inv. 211. Si vedano: Díez, Garín Llombart 1973, cat. 50, p. 60; F. Benito Doménech, in Benito Doménech 1996, cat. 3, pp. 28-29.

⁸⁴ Díez, Garín Llombart 1973, cat. 88, p. 73.

⁸⁵ L'arte di Reixach sembra aver determinato anche la produzione dell'anonimo Maestro de Cervara, attivo in Catalogna ma probabilmente formatosi a Valencia. (Si veda Corti 1995). La *Dormitio Virginis* del *retablo* della chiesa parrocchiale di Villanova de Bellpuig si rifà da vicino alle composizioni del maestro valenciano (Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 667, p. 204, figg. 1027, 1029).

non da un compartimento di *retablo*, ma da un'opera autonoma di piccolo formato. Si tratta della *Morte della Vergine* di Bartolomé Bermejo (fig. 14)⁸⁶, un artista fortemente influenzato dalla pittura dei Paesi Bassi, dove egli potrebbe essersi formato a contatto diretto con la pittura d'oltralpe⁸⁷. Il rimando più immediato per l'opera è alla celebre *Morte della Vergine* di Hugo van der Goes del Groeningen Museum di Bruges⁸⁸, ma un parallelo compositivo ancora più stringente può essere individuato nella tavola di analogo soggetto di Petrus Christus, conservata alla Timken Art Gallery di San Diego, con l'inclusione dell'episodio del San Tommaso che riceve la cintola dalla Vergine⁸⁹. In queste opere troviamo una serie di elementi compositivi comuni: la Morte della Vergine avviene in un interno domestico accuratamente descritto secondo un gusto che è tipicamente fiammingo, caratterizzato dalla presenza del letto a baldacchino che non è più posto orizzontalmente, ma di sbieco. La stanza è generalmente aperta sull'esterno attraverso la finestra: fa eccezione la tavola di van der Goes. L'opera di Bermejo non è l'unica in Spagna a presentare questa composizione tipicamente nordica. Va ricordata la *Morte della Vergine* dell'anonimo e misterioso Maestro di Sopetran, che nella medesima tavola raffigura anche la *Natività*; questo pannello, insieme a un altro raffigurante l'*Annunciazione/Il Donatore in preghiera*, dovevano costituire le *calles* laterali di un *retablo* dedicato alla Vergine dallo stile nettamente nordico⁹⁰. Se l'*Annunciazione* e la *Natività* si rifanno da vicino a modelli di van der Weyden, nella *Morte della Vergine* il Maestro di Sopetran sembra a conoscenza dell'opera di van der Goes: la composizione è del tutto analoga a quella della tavola del Groeningemuseum, se si accettano le aperture della parete di fondo sul paesaggio e l'arco diaframma in primo piano, espediente tipico della scuola di Tournai; a mio parere anche i tipi degli Apostoli devono molto a van der Goes. L'iconografia nordica della *Dormitio Virginis* si trova anche in altre due interessanti tavole castigliane. La prima è la *Morte della Vergine* di Jaun de Nalda⁹¹, attualmente conservata al Musée des Beaux-Art di Lyon. La seconda tavola in questione viene realizzata all'inizio del Cinquecento dall'anonimo Maestro de la Sisla ed è oggi conservata al Museo del Prado⁹²; l'opera denuncia un forte debito – ne è quasi una copia – nei confronti della celebre incisione di Martin Schongauer dal medesimo soggetto, che ebbe un ruolo molto importante nella diffusione di questa composizione su scala europea⁹³.

⁸⁶ Borchert 2002, cat. 110, p. 264; Ruiz i Quesada F., in Ruiz i Quesada 2003a, cat. 5, pp. 136-141.

⁸⁷ Berg Sobrè 1998; Berg Sobrè 2003, pp. 19-27.

⁸⁸ Borchert 2002, cat. 39, p. 240; T.H. Borchert, in Borchert 2010, cat. 35, pp. 161-163.

⁸⁹ Ainsworth, Martens 1994, n.15, pp. 147-148; Borchert, 2002, cat. 13, p. 231.

⁹⁰ Lafuente Ferrari 1929; Péman 1930; Del Carmen Garrido, Cabrera 1982.

⁹¹ Sull'artista si veda Sterling 1973.

⁹² N. inv. P01259. Si veda Yarza Luaces 1995, p. 168, p. 170, fig. 198.

⁹³ Lehrs, Hyatt Mayor 1969, cat. 363; S. Kemperdick, in Borchert 2010, cat. 148, pp. 314-315. L'incisione di Schongauer mostra una stretta relazione con la citata tavola di van der Goes

Un ultimo esempio che vorrei prendere in considerazione presenta una forma ibrida, a metà strada tra la tradizionale *Koimesis* e l'iconografia nordica. Si tratta di una tavola attribuita all'anonimo Maestro di Riglos⁹⁴ conservata al MNAC insieme con la scena, proveniente dal medesimo retablo, dell'*Annuncio della Morte alla Vergine*⁹⁵. Nella *Morte della Vergine* (fig. 15) osserviamo, posto di sbieco nella stanza, il letto a baldacchino con il motivo delle tende annodate d'origine rogeriana, che troviamo anche nella *Morte della Vergine* di Christus e in quella del Maestro di Sopetrán. Nella tavola del Maestro di Riglos la Vergine non è ancora deceduta e San Giovanni le mette il cero tra le mani, ma l'Eterno benedicente, accompagnato dagli angeli, è già pronto ad accogliere la sua anima, esattamente come nell'opera di Christus, da cui sembra tratta la figura del Padre. Nel trattamento dei volti degli Apostoli e degli abiti si nota l'influenza fiamminga: le sembianze sono molto espressive e le pieghe delle vesti angolose e decise. Accanto a questi elementi di novità riscontriamo però anche rimandi alla tradizionale rappresentazione della *Dormitio Virginis* all'interno dei *retablos* spagnoli: lo scarso spazio a disposizione non permette una descrizione dell'ambiente domestico, eccezion fatta per il letto a baldacchino, né tantomeno c'è spazio per un'apertura sul paesaggio; ritorna quel marcato senso di schiacciamento delle figure degli Apostoli che abbiamo riscontrato nei numerosi esempi che abbiamo analizzato tra XIV e XV secolo.

Abbiamo ormai chiaro cosa intendesse Federico Zeri parlando, a proposito della *Dormitio Virginis* fabrianese, di moduli frequenti nei *retablos* spagnoli. Lo studioso scrive anche che «il *Transito* della Pinacoteca di Fabriano è basato su di uno schema affatto ignoto alla pittura delle Marche, ma diffuso invece nell'Italia meridionale, in Sicilia e in Spagna»⁹⁶.

Forse lo studioso aveva in mente rappresentazioni di *Dormitio* simili alle due esposte alla mostra del 1997 dedicata al Quattrocento Aragonese; si tratta di due dipinti tardi ma che rivestono comunque una certa importanza per lo studio della diffusione della rappresentazione della *Morte della Vergine* in area mediterranea. La prima è la *Dormitio Virginis* del siciliano Riccardo Quartararo della chiesa dello Spirito Santo di Torre Annunziata⁹⁷: si tratta di una rara testimonianza dell'attività del pittore nel territorio della capitale aragonese, dove è documentato almeno dall'ottobre 1491 al novembre 1492. L'opera misura 187x127 cm e si direbbe una tavola autonoma che riprende

del Groeningemuseum, ma è difficile stabilire quale opera abbia la precedenza sull'altra e se ci sia stata un'influenza diretta.

⁹⁴ La figura del cosiddetto Maestro di Riglos è stata messa in discussione da Velasco González 2005/2006, che ha sottolineato la disomogeneità del corpus di opere attribuitegli. Lo studioso sposta alcune di queste opere nel catalogo di Pere Garcia de Benavari: è il caso anche dei due pannelli del MNAC con l'*Annuncio della Morte della Vergine* e la *Dormitio*.

⁹⁵ N. inv. 069113-000. F. Ruiz i Quesada, in Manote i Clivilles 1999, cat. 35, pp. 134-137.

⁹⁶ Zeri 1961.

⁹⁷ Leone de Castris 1997, cat. 18, pp. 82-83. L'opera è attualmente esposta al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli.

quell'iconografia della *Koimesis* tanto diffusa in Spagna: non dimentichiamo che Quartararo fu attivo a Valencia.

La seconda opera, conservata al Museo di Capodimonte, è una *Dormitio Virginis* attribuita al Maestro dell'Adorazione di Glasgow, alias Alessandro Buono (fig. 16)⁹⁸. L'opera fu probabilmente realizzata all'inizio del Cinquecento e mostra l'influsso, oltre che di Pietro Befulco, di Protasio Crivelli e di Cristoforo Scacco; la composizione rimanda tuttavia ad opere come la *Dormitio Virginis* di Reixach al Museo di Belle Arti di Valencia. Interessante il pavimento ad azulejos, o riggiole, come erano e sono tuttora chiamate a Napoli le piastrelle in maiolica decorate, dal valenzano *rajolates*: Alfonso d'Aragona nel 1446 fece arrivare un carico di tredicimilaquattrocentocinquantaotto «rajolates pintades de obra de Manizes» commissionate al valenzano Johan Murcí per Castelnuovo⁹⁹, importando così una tecnica che ebbe poi un notevole sviluppo locale. Questo tipo di pavimento venne dipinto da Colantonio nella *Tavola degli ordini* del Polittico di San Lorenzo¹⁰⁰ o dal Maestro di Pere Roig de Corella nel *San Bernardino da Siena* del Museo di Capodimonte¹⁰¹. La *Dormitio Virginis* del Maestro dell'Annunciazione di Glasgow costituiva, stando a Leone de Castris, lo scomparto centrale di un trittico¹⁰². È interessante notare che, nonostante la tavola sia di forma rettangolare (cm 163x95), la scena sia ricavata in una porzione centinata, dove i “pennacchi” di raccordo tra l'arco e la cornice sono decorati da cherubini: il richiamo agli scomparti di *retablos* spagnoli mi pare evidente, come conferma l'affollamento della scena che, se giustificabile nelle *casas* per mancanza di spazio, qui, e a maggior ragione nella tavola di Quartararo che è autonoma, poteva essere evitato. Questo senso di schiacciamento doveva dunque essere diventato una cifra distintiva di questa particolare iconografia in opere legate all'area mediterranea.

Riteniamo assai probabile che anche la *Dormitio Virginis* di Antonio da Fabriano vada spiegata in questo contesto. Trovare un efficace termine di confronto per questa tavola nella pittura italiana della seconda metà del Quattrocento è infatti impresa assai ardua. Il tema bizantino della *Dormitio Virginis*, che pure ebbe una certa diffusione nella penisola, sta lasciando progressivamente il posto a quello dell'*Assunzione*; inoltre le rappresentazioni tardogotiche del tema, comprese quelle di area marchigiana¹⁰³, difficilmente possono essere considerate il modello esclusivo per la peculiare tavola di

⁹⁸ Ivi, cat. 22, pp. 90-91.

⁹⁹ Bologna 1977, p. 64.

¹⁰⁰ Leone de Castris 1997, cat. 5, pp. 57-58.

¹⁰¹ Ivi, pp. 47-48, 52.

¹⁰² I laterali sono costituiti dal *Battista* e dalla *Maddalena* ora al Museo Duca di Martina. Ivi, cat. 22 pp. 90-91.

¹⁰³ Ad esempio i già citati affreschi fabrianesi di Allegretto Nuzi e di Francescuccio di Cecco Ghissi (si veda nota 24).

Antonio: è infatti da escludere il loro ruolo come fonte per quegli elementi che accomunano l'opera fabrianese ai dipinti di area iberica.

Abbiamo infatti già accennato nel corso di questa trattazione al fatto che nell'opera siano presenti elementi compositivi tipici delle *Dormitio Virginis* spagnole alla metà del secolo. Troviamo innanzitutto descritto con grandissima evidenza il pavimento a *azulejos* o *rajolates* (fig. 17). L'alternanza di mattonelle rosse e nere e di quelle bianche ricorda la *Tavola degli Ordini* di Colantonio e le mattonelle bianche, se osservate con attenzione, rivelano un ulteriore accenno di decorazione nello spazio interno romboidale. La grande attenzione con cui viene rappresentata la coperta del letto della Vergine, con i grandi motivi a broccato, richiama ad esempio le opere di Reixach o di Pere Garcia che abbiamo citato. Gli apostoli sono descritti con un realismo che diremmo di ascendenza nordica, anche in considerazione di un'opera come il *San Girolamo* che punta inequivocabilmente in questa direzione; allo stesso tempo però le fisionomie presentano un carattere mediterraneo, specie quelle di alcuni apostoli particolarmente irsuti (fig. 18), e non stonerebbero affatto se mescolate, ad esempio, a quelle di un'opera come la *Dormitio* attribuita ad Huguet già a Canet de Mar o a quella di Jaume Ferrer nel retablo de la Paheria, ritratte con un realismo molto caricato e in alcuni brani quasi caricaturale. Nell'opera del fabrianese ritroviamo infatti quella grande attenzione nel descrivere gli atteggiamenti differenziati degli apostoli che abbiamo osservato in Spagna alla metà del secolo.

Queste assonanze di elementi iconografici, compositivi e in parte stilistici potrebbero ancora sembrare casuali, ma se prendiamo in considerazione la forma centinata della tavola e quel senso così peculiare di schiacciamento entro la cornice, i fattori a favore dell'ipotesi di Zeri si moltiplicano e diventano decisivi. Perché mai Antonio non avrebbe dovuto lasciare lo spazio necessario agli apostoli in un'opera autonoma e per giunta di formato notevole? La forma centinata della tavola ricorda quella di alcune *casas*; le dimensioni sono paragonabili a quelle di *Dormitio Virginis* che sono investite di una certa importanza all'interno dell'economia del *retablo*, collocate nella *calle* centrale o tra le scene narrative delle *calles* laterali di *retablos* di dimensioni notevoli.

Se si osserva inoltre il gruppo del Cristo e angeli che accolgono l'anima della Madonna, schiacciato sotto la cornice (fig. 19), si ha un'ulteriore conferma del carattere "esotico" di quest'opera: gli angeli hanno una capigliatura che si riscontra in molte opere fiamminghe – tipica ad esempio dei numerosi angeli del *Polittico dell'Agnello Mistico* – e sono ben confrontabili con quelli che attorniano il San Francesco nella *Tavola degli Ordini* di Colantonio, oppure con quelli della citata *Dormitio Virginis* del Maestro di Riglos.

In conclusione, iconografia, elementi compositivi, formato e alcuni dati stilistici sembrano confermare il rapporto di quest'opera con la Spagna. A pensare ad un legame con la penisola iberica induce anche il *San Girolamo*, il cui carattere «hispanoflemish rather than purely flemish» è stato ribadito

in occasione della mostra bruggese del 2002 *The Age of van Eyck*¹⁰⁴, dove figurava tra le più antiche opere italiane esposte, espressione di una precoce ricezione dell'*ars nova*. La questione ci riporta al documento genovese del 16 settembre 1448. Si tratta di un atto di quietanza per il pagamento della dote di tale «*Maria Arbanensis*» che viene presa in sposa da «*Antonelus de Fabriano pictor, habitator Ianue*». Il documento si chiude curiosamente con un elenco di luoghi in cui Antonio avrebbe potuto essere arrestato e giudicato nel caso fosse venuto meno ai patti stabiliti. Si tratta di una clausola propria del formulario notarile, spesso usata in documenti che riguardano contrazioni di debiti o di impegni; la sua presenza in un *instrumentum dotis* mi sembra al contrario singolare¹⁰⁵. In questo tipo di formule erano inseriti anche luoghi legati alle vicende personali dell'attore dell'azione giuridica¹⁰⁶. Nel nostro documento sono citati Genova, Savona, Finale Ligure, Milano, Pavia, Nizza, Inghilterra, Fiandre, Pisa, Venezia, Napoli, Catalogna. La clausola potrebbe trovare una duplice spiegazione. Da un lato questa parte del documento ci restituisce la rete di rapporti commerciali e culturali che Genova intratteneva con il mondo mediterraneo¹⁰⁷. D'altro lato la formula potrebbe alludere al fatto che Antonio fosse in procinto di partire, anche in considerazione del fatto che non pare egli avesse riscosso un grande successo nella città ligure¹⁰⁸. Da Genova era ovviamente facile imbarcarsi alla volta tanto del Sud quanto del Nord dell'Europa. *Antonelus* potrebbe essersi recato in Spagna? La Catalogna è tra i luoghi citati nel documento, come lo è anche Napoli, dove «il modulo frequente nei *retablos* spagnoli» poteva essere noto anche anteriormente agli esempi lasciati da Quartatario e Alessandro Buono, in ragione della presenza

¹⁰⁴ Borchert 2002, cat. 98, p. 260.

¹⁰⁵ L'*instrumentum dotis* nella Genova medievale si compone solitamente della dichiarazione da parte dello sposo di aver ricevuto il pagamento della dote, della rinuncia alle eccezioni e dell'assegnazione dell'*antefactum*.

¹⁰⁶ Ho riscontrato che in questo tipo di formule venivano spesso inseriti luoghi che avevano una qualche connessione con le vicende personali dell'attore dell'azione giuridica. A titolo di esempio e volendo restare in Italia centrale, Bartolomeo di Tommaso da Foligno riceve dai francescani di Cesena l'anticipo di 56 ducati per l'esecuzione di una pala d'altare che egli si apprestava a dipingere. In caso di inadempienza dichiara «se posse conveniri Cesene, Arimini, Fani, Anchone, Fulginei et aliisque locis ubi inventus seu repertus esset (De Marchi 2003). Ancora, nel contratto a Carlo Crivelli per l'altare della chiesa di San Pietro a Muralto a Camerino si citano: Camerino, Roma, Venezia, Siena, Perugia, Ascoli, Macerata, Verona, Ancona; nel contratto stipulato dallo stesso artista per l'altare del duomo di Camerino troviamo Venezia, Roma, Siena, Firenze, Perugia, Foligno, Camerino, Ascoli, Ancona, Fermo, Macerata (Di Stefano, Cicconi in De Marchi 2002, pp. 463-465, docc. 198 e 202). Nel caso del documento genovese, colpisce l'assenza di riferimenti ai luoghi dell'Italia centrale da dove Antonio era giunto.

¹⁰⁷ Si vedano Petti Balbi 1991; Olgiati 2011.

¹⁰⁸ Non abbiamo alcuna testimonianza di una sua eventuale attività artistica a Genova. Alizeri scrive che egli fu inviato nella colonia Genovese di Caffa, in Crimea, per realizzare alcune pitture, ma che «disertò per cammino». Non doveva certo essere questo un incarico molto ambito, anche in considerazione della minaccia turca che gravava in quegli anni sulla colonia. Alizeri 1870, pp. 407-413. Per un'analisi più approfondita di questa vicenda: Caporaletti 2010-2011, p. 49.

di numerosi artisti iberici alla corte del Magnanimo. L'atto notarile del 1448 potrebbe costituire un indizio documentario fondamentale a favore della matrice iberica della *Dormitio Virginis*, la cui peculiarità, alla luce delle riflessioni proposte, può difficilmente trovare giustificazione con la semplice destinazione ad un arcosolio¹⁰⁹. Ed è ancora una volta dal Regno di Aragona che giunge una conferma al fatto che il formato a centina non debba necessariamente essere legato a questa particolare destinazione. Non va infatti escluso che Antonio nella sua opera possa essersi ispirato ad una particolare tipologia di *retablo*.

Ci siamo già imbattuti in un esempio di questo genere di manufatti: ci riferiamo al *retablo* del Maestro de All ora al Detroit Institutue of Art¹¹⁰. La porzione centinata è occupata da più scene, tra cui la *Dormitio Virginis*, e nella parte inferiore trova posto il *banco*. Questa forma potrebbe essere dovuta alla necessità di adattare il *retablo* alla particolare forma di una cappella. Sembra essere questo il caso della celebre *Madonna dei Consiglieri* di Dalmau, il cui contratto prevedeva che l'opera dovesse adattarsi alla «forma, misura de la paret anterior de la dita cappella verso lo altar»¹¹¹. Il documento ci informa anche dell'originaria presenza di un *banco* e di *gurdapolvos*, come conferma la *monstra*, il disegno progettuale che si è fortunatamente conservato; proprio la presenza di quest'ultimo elemento mi induce però ad escludere che l'opera fosse propriamente incassata in una nicchia muraria. Questa riflessione può essere estesa ad un altro notevole esempio, più tardo, il *Retablo della Crocifissione* della chiesa di San Nicola a Valencia commissionato a Rodrigo de Osona nel 1482 e originariamente dotato di *guardapolvos*¹¹². Un argomento ancora più forte a dimostrazione della nostra ipotesi è fornito dal *retablo mayor* della chiesa parrocchiale di Guardiola, oggi nella collezione Muñoz di Barcellona (fig. 20)¹¹³. L'altare è dedicato al Salvatore; ci è pervenuto il contratto del 27 agosto 1404 che ne affida l'esecuzione a Lluís Borrassà e che precisa che lo «dit retaule es felt dalt a forma redona»¹¹⁴, deve essere di forma rotonda. Il contratto ci informa anche dell'originaria presenza di un *banco* con al centro il tabernacolo dove erano custodite le ostie, affiancato da due porte, oggi perdute. La tavola ha la forma di un lunettone che misura 210 x 197 cm; non essendo più in situ non possiamo avere idea se questa particolare forma fosse

¹⁰⁹ Devis Valenti ha recentemente sottolineato la rarità delle tavole «a lunetta» nella tradizione italiana e la difficoltà nell'individuare la destinazione originaria, sebbene in alcuni casi sia possibile farne risalire la forma ad una tomba a forma di arcosolio, come per la celebre tavola realizzata da Paolo Veneziano per la tomba del doge Francesco Dandolo alla chiesa dei Frari a Venezia: Valenti 2012, pp. 559-562. Andrea de Marchi, a cui pure si deve l'idea della destinazione ad un arcosolio della tavola di Antonio da Fabriano, non l'ha inclusa nella sua recente ricognizione sulle tavole centinate nelle Marche: De Marchi 2012, pp. 147-149.

¹¹⁰ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 625, p. 195, fig. 963.

¹¹¹ Per il contratto si veda Berg-Sobré 1989, pp. 288-297.

¹¹² Ivi, pp. 304-308. Pérez Sanchez 1993; Falomir Faus M. 1994.

¹¹³ Gudiol Ricart, Alcolea i Blanch 1987, cat. 197.

¹¹⁴ Berg Sobré 1989, pp. 274-281.

fatta per adeguarsi a una particolare struttura architettonica. Possiamo però essere certi che l'opera non fosse incassata in un arcosolio: la presenza delle due porte, testimoniata dal contratto, implica necessariamente l'idea di uno spazio accessibile e praticabile dietro al *retablo*. Anche nel caso della tavola di Antonio da Fabriano possiamo quindi pensare che non ci sia un rapporto necessario tra la sagoma e la destinazione a un arcosolio, lasciando spazio all'idea che il particolare formato, insieme a una serie di caratteristiche compositive, formali e stilistiche, siano dovuti al riferimento ad una tradizione figurativa esotica.

La connessione apparentemente azzardata suggerita dal nostro titolo ha quindi trovato una sua legittimazione: se risulta difficile rintracciare un modello italiano per la *Dormitio Virginis* dell'artista fabrianese, la tavola sembra invece ispirarsi ad una tradizione iconografica e compositiva che si è originata e che ha avuto un solido sviluppo in Catalogna. L'opera potrebbe quindi essere interpretata come una reminiscenza di viaggio del pittore¹¹⁵, che gli tornò alla mente quando nella sua Fabriano, dove si colloca la sua intera vicenda artistica a noi nota, gli venne affidata la realizzazione di un dipinto raffigurante la *Morte della Vergine*.

¹¹⁵ Il breve soggiorno di Antonio a Genova difficilmente può dar conto della cultura ispano-fiamminga che trapela dal *San Girolamo* e dalla *Dormitio Virginis*, nonostante la città fosse sicuramente in stretto rapporto tanto con le Fiandre che con la Catalogna. Due importanti opere di Jan van Eyck furono commissionate da genovesi: il trittico di Dresda e il trittico Lomellini. Tuttavia, per quanto riguarda l'altare di Dresda, datato 1437, non conosciamo la data di un suo eventuale arrivo a Genova; il trittico commissionato da Battista Lomellino, forse la prima opera di Jan van Eyck a giungere in Italia, è invece andato perduto e dell'opera non ci resta che la descrizione entusiastica che ne fece Bartolomeo Facio. Non sappiamo inoltre a che data l'opera migrò da Genova a Napoli: nel 1456 era già parte della collezione di Alfonso il Magnanimo. Questo tipo di opere non erano in ogni caso facilmente accessibili agli artisti, perché opere-gioiello destinate a un godimento strettamente privato: difficilmente poteva far parte di questo pubblico elitario quell'Antonello da Fabriano che a Genova non sembra aver goduto di una gran fama. Le commissioni genovesi a Jan van Eyck e a Petrus Christus sono inoltre in massima parte legate alla *Natio* genovese a Bruges e non ebbero dunque un riflesso immediato sulle vicende artistiche della madrepatria. Se la genesi del *San Girolamo* di Antonio fosse legata alla città ligure, esso sarebbe quindi un'opera isolata nel contesto artistico genovese della metà del secolo, non ancora aggiornato sui modelli fiamminghi. Parimenti, il soggiorno a Genova difficilmente potrebbe dare conto dei molteplici riferimenti che abbiamo riscontrato nella *Dormitio Virginis*: non sembra esserci alcun rapporto tra la pittura genovese degli anni quaranta e la pittura di *retablo* catalana-valenzana, al contrario di quello che poteva accadere negli stessi anni nella Napoli di Alfonso d'Aragona. Queste riflessioni, supportate dalla clausola finale del documento del 1448, ci spingono a prendere in considerazione un viaggio del pittore da Genova verso Sud. Ferdinando Bologna, tornato a parlare di Antonio da Fabriano in occasione della mostra di Antonello da Messina al MART, ha ribadito che la cultura "ponentina" presente a Genova è di "altra origine e di tutt'altra tempra" rispetto a quella rivelata dal *San Girolamo* (Bologna, De Melis 2013, p. 27).

Riferimenti bibliografici / References

- Ainsworth M.W., Martens M.P.J. (1994), *Petrus Christus Renaissance Master of Bruges*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 14 aprile – 31 luglio 1994), New York: Metropolitan Museum of Art.
- Alcoy i Pedrós R. (2005a), *Ferrer Bassa, un creador d'estil*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 147-170.
- Alcoy i Pedrós R. (2005b), *La plenitud de Jaume Serra*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 272-277.
- Alcoy i Pedrós R. (2005c), *Pere de Valldebriga o el pintor dels àngels*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 296-304.
- Algeri G. (1991), 1440-1460: la Liguria, il mondo flammingo e la “cultura mediterranea”, in G. Algeri, A. De Florian, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova: Tormena, pp. 161-224.
- Aliaga Morell J. (1996), *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Alizeri F. (1870), *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, 6 voll. (1870-1880), Genova: Sambolino.
- Bellocchi L. (2012), *L'evoluzione del tema iconografico della Dormitio Virginis in ambito italiano*, «Annales. Ser.hist.sociol.», 22, 1, pp. 65-76.
- Benito Doménech F. (1996), *Cinco siglos de Pintura Valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*, catalogo della mostra (Madrid, Fundación Central Hispano, ottobre-dicembre 1996), Madrid: Fundación Central Hispano.
- Benito Doménech F., Gómez Frechina J. (2009), *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, 1 febbraio – 27 aprile 2009), Valencia: Generalitat Valenciana.
- Berg Sobrè J. (1989), *Behind the altar table. The Development of the painted retable in Spain 1350-1550*, Columbia: University of Missouri Press.
- Berg Sobrè J. (1998), *Bartolomé de Cárdenas “El Bermejo”. Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco: International Scholars Publications.
- Berg Sobrè J. (2003), *Sobre Bartolomé Bermejo*, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 19-27.
- Boccardo P., Di Fabio C., a cura di (1997), *Pittura fiamminga in Liguria: secoli XIV-XVII*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bologna F. (1997), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria.
- Bologna F., De Melis F. (2013), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 5 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Milano: Electa.
- Borchert T.H. (2002), *The age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, catalogo della mostra (Bruges, Groeninge Museum, 15 marzo – 30 giugno 2002), London: Thames & Hudson.

- Borchert T.H. (2010), *Van Eyck to Dürer: early Netherlandish painting and central Europe*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), Warnsfeld: Lannoo.
- Campbell A. (2005), *A Spectacular celebration of the Assumption in Siena*, «Renaissance Quarterly», 58, 2, pp. 435-463.
- Caporaletti S. (2010-2011, stampa 2012), *Accenti fiamminghi in Antonio da Fabriano: riscontri documentari e ipotesi*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, pp. 41-56.
- Caporaletti S. (2013), *Giovanni Boccati e Antonio da Fabriano: un contributo allo studio dei rapporti Italia-Fiandra alla metà del Quattrocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo, relatore prof. M. Pietrogiovanna.
- Cavelli Traverso C., a cura di (2003), *Primitivi fiamminghi in Liguria*, Recco: Le Mani.
- Ceriana M., Christiansen K., Daffra E., De Marchi A. (2004), *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 13 ottobre 2004 – 9 gennaio 2005; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 febbraio – 1 maggio 2005), Milano: Olivares.
- Challéat C. (2012), *Dalle Fiandre a Napoli. Committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Cleri B. (1997), *Antonio da Fabriano: eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Company i Clement X., Vilalta M.J., Puig Sanchis I., a cura di (2010), *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida: Garsineu.
- Company X., Franco B., Puig Sanchis I., Aliaga J., Rusconi S. (2012), *Una Flagelación de Joan Reixach de Colección particular, nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach*, «Archivo Español de Arte», LXXXV, 340, pp. 363-373.
- Cornudella R. (2012), *Cataluña 1400: el gótico Internacional*, catalogo della mostra (Barcellona, Museo Nacional d'art de Catalunya, 20 marzo – 15 luglio 2012), Barcellona: MNAC.
- Corti F. (1995), *En torno al Maestro de Cervera*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid», 61, pp. 291-298.
- Del Carmen Garrido M., Cabrera J.M. (1982), *El dibujo subyacente y otros aspectos tecnico de las tablas de Sopetran*, «Boletín del Museo del Prado», 3, pp. 15-31.
- Del Carmen Lacarra Ducay M. (2004) *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

- Del Carmen Lacarra Ducay M. (2005), *L'obra i la influència de Jaume Serra a Aragó*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 278-283.
- De Marchi A. (1994), *Diversità di Antonio da Fabriano*, in *Un testamento pittorico di fine '400. Gli affreschi restaurati di Antonio da Fabriano in San Domenico*, Fabriano: Banca Toscana, pp. 9-16.
- De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Motta.
- De Marchi A. (2003, stampa 2004), *Da Bartolomeo di Tommaso al Maestro di Staffolo*, «Nuovi Studi», VIII, n. 10, pp. 13-23.
- De Marchi A. (2012), *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra*, Università degli Studi di Firenze. Storia dell'arte medievale: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012, Firenze: Art e Libri.
- Delpriori A. (2008), *Appunti sul Quattrocento fabrianese: gli affreschi di Valdicastro*, in *Intorno a Gentile da Fabriano: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, a cura di A. De Marchi, Livorno: Sillabe, pp. 99-114.
- Díez R.A., Garín Llombart F.V. (1973), *El siglo XV valenciano*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de Bellas Artes, maggio-giugno 1973), Valencia: Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Falomir Faus M. (1994), *A propósito del Calvario di Rodrigo de Osona*, «Archivo español de arte», 67, 265, pp. 73-79.
- Felicetti S. (1998), *Regesti documentari (1299-1499), documenti per la storia dell'arte medievale a Fabriano e nel suo contado*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano: Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 214-227.
- Frechina J.G. (2007), *La estética flamenca en la pintura valencina: testimonios, influencias y protagonistas*, in *La impronta fiorentina e flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catalogo della mostra a cura di F. B. Doménech, J. G. Frechina (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 3 marzo – 24 aprile 2007), Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 381-405.
- Freixas Camps P. (2005), *Els obradors del nord-est de Catalunya*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 110-114.
- Galassi M.C. (2006), *Pittura fiamminga per i genovesi, (secoli XV e XVI)*, in *Genova e l'Europa atlantica: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 83-109.
- Gudiol Ricart J., Alcolea i Blanch S. (1987), *Pintura gòtica catalana*, Barcellona: Polígrafa.
- Hall E. (1998), *The Detroit Saint Jerome in search of its painter*, «Bulletin of the Detroit Institute of Art », 72/2, pp. 10-37.
- Hansen M.S., Spicer J.A., a cura di (2005), *Masterpieces of Italian Painting. The Walters Art Museum*, London: Giles.
- Haraszti-Takacs M. (1972), *Oeuvres de maîtres espagnols du XV siècle en Hongrie*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 13, pp. 23-56.

- Jardí E. (1993), *Jaume Huguet: 500 anys*, catalogo della mostra (Museu de Valls, 1992) e atti delle giornate di studio (Valls, 16-18 dicembre 1992), Valls: Generalitat de Catalunya.
- Lafuente Ferrari E. (1929), *Las tablas de Sopetran*, «Boletin de la sociedad española de Excursiones», 37, pp. 89-111.
- Laureati L., Mochi Onori L., a cura di (2006), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile – 23 luglio 2006), Milano: Electa.
- Lehrs M., Hyatt Mayor A. (1969), *Late gothic engravings of Germany and the Netherlands*, New York: Dover Publications.
- Leone de Castris P.L. (1997), *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 18 settembre – 18 novembre 1997), Napoli: Electa.
- Manote i Clivilles M.R. (1999), *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museo Nacional d'Art de Catalunya*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 30 ottobre 1999 – 28 febbraio 2000), Milano: Leonardo Arte.
- Manns F. (1989), *Le récit de la Dormition de Marie (Vatican grec 1982). Contribution à l'étude des origines de l'exégèse chrétienne*, Jerusalem: Franciscan Printing Press.
- Marcelli F. (1997), *Note biografiche e committenza*, in Cleri 1997, pp. 31-47.
- Marcelli F. (1998), *La sacrestia di San Domenico*, in *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici tra Umbria e Marche nel Trecento*, a cura di F. Marcelli, Fabriano: Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 194-208.
- Marcoaldi O. (1862), *Quadri della Pinacoteca Fabrianese. Cenni descrittivi*, Fabriano: G. Crocetti.
- Marcoaldi O. (1873), *Guida e statistica di Fabriano*, Fabriano: G. Crocetti.
- Meijer B.W. (2008), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi. 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina, 20 giugno – 26 ottobre 2008), Livorno: Sillabe.
- Mimouni S. C. (1995), *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des Traditions Anciennes*, Paris: Beauchesne.
- Mimouni S. C. (2011), *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Etudes littéraires, historique et doctrinales*, Leiden-Boston: Brill.
- Natale M. (2010), *El Renacimiento Mediterráneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001, Valencia, Museu de Belles Arts de Valencia, 18 maggio – 2 settembre 2001), Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- Olgiati G. (2011), *Genova, porta del mondo. La città medievale e i suoi abitanti*, catalogo della mostra documentaria (Genova, Archivio di Stato, 16 giugno – 15 settembre 2011), Genova: Brigati.

- Parma E. (2002), *Genoa, Gateway to the South*, in Borchert 2002, pp. 95-106.
- Pasqualetti C. (2010, stampa 2012), *Ego Nardus magistri Sabini de Teramo: sull'identità del Maestro di Beffi e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardialegre*, «Prospettiva», 139-140, pp. 4-34.
- Péman C. (1930), *Sobre las tablas de Sopetran*, in «Boletín de la sociedad española de Excursiones», 38, pp. 128-130.
- Pérez Sanchez A.E. (1993), *Obras maestra restauradas, Barnaba de Módena, polípticos de la Virgen de la Leche y de Santa Lucía, Catedral de Murcia; Rodrigo de Osona, retablo del Calvario, Iglesia de San Nicolás, Valencia*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 5 ottobre – 7 novembre 1993), Madrid: Fundación Argentaria.
- Petti Balbi G. (1991), *Una città e il suo mare: Genova nel Medioevo*, Bologna: Ed. Clueb.
- Pladevall i Font A., a cura di (2005a), *L'art gotic a Catalunya. Pintura*, 3 voll. (2005-2006), Barcellona: Enciclopèdia Catalana, I. *De l'inici a l'italianisme*.
- Pladevall i Font A. (2005b), *Del frontal al retaule*, in Pladevall i Font 2005a, pp. 28-30.
- Post Ch.R. (1938), *A history of Spanish painting*, VII. *The Catalan school in the late middle ages*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, .
- Puig Sanchis I. (1998), *Los Ferrers, una família de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida*, in *La pintura gòtica dels Ferrers i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, a cura di X. Company, I. Puig Sanchis, Lleida: Amics de la Seu Vella, pp. 65-248.
- Puig Sanchis I. (2000), *La Dormició de la Mare de Déu del Museo Nacional d'Art de Catalunya. Noves consideracions a l'obra del pintor Pere Garcia de Benavarri*, «Bulletin de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», 14, pp. 263-272.
- Puig Sanchis I. (2005), *Jaume Ferrer II pintor de la Paeria de Lleida*, Lleida: Pagès Editor.
- Puig Sanchis I. (2010), *Jaume Ferrer II: los dibujos subyacentes del reablo de la Paeria di Lleida*, in Company i Clement, Vilalta, Puig Sanchis 2010, pp. 88-135.
- Réau L. (1957), *Iconographie de l'art chrétien*, 2.2, *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Reynaud N. (1989), *Barthélemy d'Eyck avant 1450*, «Revue de l'art», 84, pp. 22-43.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti nella Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata: Alessandro Mancini.
- Ruiz i Quesada F. (2003a), *La pintura gotica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogo della mostra (Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto), Barcelona: MNAC; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- Ruiz i Quesada F. (2003b), *Dalmau, Huguet I Bermejo, tres grans mestres que illuminen el darer gòtic català*, in Ruiz i Quesada 2003a, pp. 49-61.
- Schmidt V.M. (1991), *Assunzione*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 654-658.
- Schmidt V. (2002), *The lunette-shaped Panel and some characteristics of Panel Painting*, in *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1998, Washington 16 ottobre 1998) a cura di V. Schmidt, Washington: National Gallery of Art; New Haven: Yale University Press distributor (Studies in the History of Art, 61), pp. 395-425.
- Semoglu A. (2003), *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin: de la descente aux enfers à la montée au ciel*, Thessalonikē: Kentro Byzantinōn Ereunōn.
- Shoemaker S.J. (2002), *Ancient traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford: Oxford University Press.
- Sterling Ch. (1973), *Pour Jean Changuenet et Juan de Nalda*, «L'Oeil», 217/218, pp. 4-19.
- Valenti D. (2012), *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Padova: Il Poligrafo.
- Velasco Gonzàles A. (2005/2006, stampa 2007), *Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana*, «Locus Amenus», 8, pp. 81-103.
- Velasco Gonzàles A. (2012), *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Virdis Limentani C. (2001), *Dipinti quattrocenteschi catalani in una collezione privata veronese: aggiunte a Jaume Ferrer II e al suo atelier*, «Verona Illustrata», 14, pp. 21-30.
- Yarza Luaces J. (1995), *La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gotico*, in *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, I, a cura di A.É. Pérez Sanchez, Milano: Electa, pp. 71-183.
- Zeri F. (1948), *Giovanni Antonio da Pesaro*, «Proporzioni», II, pp. 164-167; riedito in Zeri 1992, pp. 105-108.
- Zeri F. (1961), *Antonio di Agostino di ser Giovanni detto Antonio da Fabriano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, III, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 534-535, riedito in Zeri 1992, pp. 117-118.
- Zeri F. (1976), *Italian painting in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore: The Walters Art Gallery.
- Zeri F. (1992), *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino: Einaudi.

Appendice

Fig.1. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis*, Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 2. Antonio da Fabriano, *San Girolamo nello studio*, Baltimore, Walters Art Museum



Fig. 3. Joan Reixach, *Retablo dell'Epifania*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 4. Bottega di Jaume e Pere Serra, *Retablo della Vergine di Sigena*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 5. Jaume Cirera e Bernat Despuig, *Dormitio Virginis* (dal Retablo di San Michele e San Pietro), Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 6. Jaume Ferrer II, *San Girolamo nello studio*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 7. Lluís Dalmau, *Vergine dei Consiglieri*, Barcellona, Museo Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 8. Jaume Ferrer II e collaboratori, *Dormitio Virginis*, Verona, collezione privata

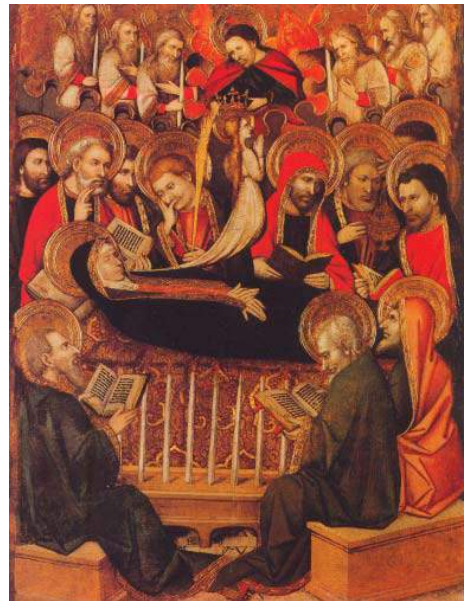


Fig. 9. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis*, collezione privata



© 2014. Institut Amatller d'Art Hispànic. foto Gudiol 51430 - (1967) im. 05243024

Fig. 10. Jaume Huguet (?), *Dormitio Virginis* (part.), collezione privata



Fig. 11. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 12. Pere Garcia de Benavarri, *Dormitio Virginis*, collezione privata



Fig. 13. Joan Reixach, *Dormitio Virginis*, Valencia, Museo de Bellas Artes

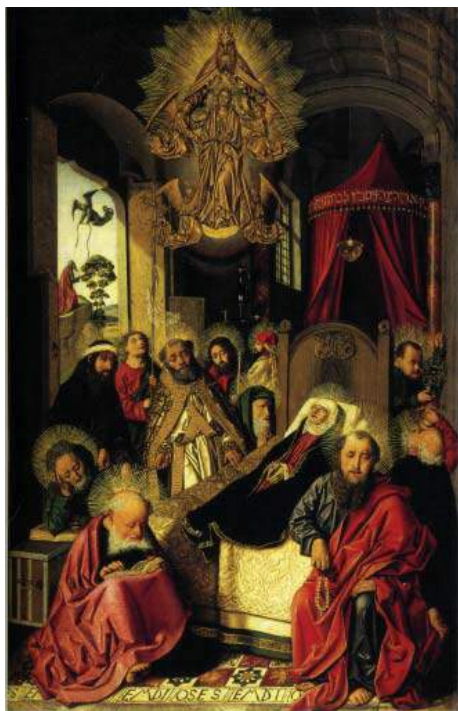


Fig. 14. Bartolomé Bermejo, *Morte della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen



Fig. 15. Maestro de Los Riglos, *Annuncio della Morte e Morte della Vergine*, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Catalunya



Fig. 16. Maestro dell'Adorazione di Glasgow (Alessandro Buono), *Dormitio Virginis*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Fig. 17. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 18. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 19. Antonio da Fabriano, *Dormitio Virginis* (part.), Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli



Fig. 20. Lluís Borrassà, *Retablo del Salvatore*, Barcellona, collezione Muñoz

A View from the South East. Works of the Santa Croce Workshop

Ivana Čapeta Rakić*

Abstract

The phenomenon of an intense importation of artworks from painting workshops of the Venetian capital, which is present along both coasts of the Adriatic sea, has been long recognised in scientific periodicals. Already in the 14th century, churches in this area have been furnished with works of Paolo Veneziano, Jacobello del Fiore, members of the Vivarini family, and others. However, not only the works of the leading Venetian painting workshops were in strong demand in the Adriatic market. The eastern coast of the Adriatic Sea, from Kopar in the north to Boka Kotorska in the south, is characterised by numerous artworks from the Santa Croce workshop. Their works have also been identified in the sacral premises of Apulia and Abruzzi on the other side of the Adriatic coast. As opposed to a good reception of their works in peripheral and provincial areas, in the wealthy and culturally and religiously developed capital the number of their works was reduced to occasional

* Ivana Čapeta Rakić, Senior Research Assistant, University of Split, Faculty of Philosophy, Art History Department, Sinjska 2, 21000 Split, e-mail: ivana.capeta@gmail.com.

commissions predestined to be placed in less significant locations in *La Serenissima*. This paper shall provide an analysis of certain particularities of their artworks from the perspective of the periphery as opposed to the works from the capital, and attribute a new artwork to their workshop.

Il fenomeno dell'intensa importazione di opere d'arte dalle botteghe veneziane di pittura, registrabile in entrambe le coste dell'Adriatico, è stato oggetto di numerosi studi. Fin dal XIV secolo le chiese di quest'area vennero rifornite di opere di Paolo Veneziano, Jacobello del Fiore, dai membri della famiglia Vivarini e da altri. Tuttavia non erano solo le opere delle maggiori botteghe pittoriche veneziane ad essere fortemente richieste sul mercato adriatico. La costa orientale dell'Adriatico, da Capodistria nel nord alle Bocche di Cattaro a sud, è caratterizzata da numerosi dipinti della bottega dei Santa Croce. Loro opere sono state identificate anche in edifici sacri della Puglia e dell'Abruzzo, sull'altra sponda adriatica. A differenza della buona accoglienza ottenuta nelle aree provinciali, nella culturalmente e religiosamente ben sviluppata capitale il numero delle loro opere si riduce a commissioni occasionali, destinate a trovare posto in collocazioni meno significative. Il saggio fornisce un'analisi delle caratteristiche dell'opera dei Santa Croce nella prospettiva dell'opposizione fra periferia e opere d'arte per la capitale, e attribuisce loro una nuova opera.

In the 16th century, two families of painters who bore the same name of Santa Croce were simultaneously active in Venice, while the Eastern Adriatic was dominated by works of one branch of the said family of painters whose artworks are the topic of this paper. The founder of that workshop was a painter who usually signed his works as HIERONYMO DA SANTA CROCE or HIERONYMVS DE SANCTA CRVCE, who was turned by later art criticism into Girolamo da Santa Croce (Santa Croce, Val Brembana, Bergamo 1480/1485 – Venice 1556). First he was the disciple of Gentile Bellini, most likely together with Francesco di Simone da Santa Croce, a representative of the other painting workshop of the same name¹. After Gentile's death, Girolamo remained in the workshop of his brother Giovanni Bellini². The beginning of Girolamo's own painting activity can likely be placed around 1516, when his earliest known and signed artwork dates from – a painting which is currently exhibited in the Ryerson Collection at the Art Institute of Chicago, and which depicts the Virgin and Child on a throne characterized by Renaissance features and placed in a landscape. He was obviously inspired by Bellini's Virgin and Child paintings, particularly the one from the *Sacra Conversazione* in the church of San Zaccaria in Venice, which was painted about ten years before Girolamo's.

From the 1540's onward, he produced his paintings in collaboration with his son Francesco (Venice, 1516 – Venice, 1584), whom he appointed as his

¹ Della Chiesa, Baccheschi 1976.

² Girolamo's stay in Giambellini's workshop has not yet been supported by archival data. For a discussion which speaks in favour of Girolamo's presence in the said workshop, see Čapeta Rakić 2011, pp. 21-24.

assignee before the court on July 16, 1543³. Interestingly enough, although already an acclaimed painter (member of the painters' guild from 1530)⁴ and a member of the prominent Venetian Confraternity of the *Scuola Grande della Misericordia in Valverde*⁵, during the same period (1540's), Girolamo had been collaborating with and helping other Venetian masters, such as Lorenzo Lotto with whom he worked on several artworks for the friars of the SS. Giovanni e Paolo in Venice⁶. After his death in 1556, his son Francesco inherited the workshop. The workshop was active until 1620's, when Francesco's son Pietro Paolo da Santa Croce (Venice? – Venice, 1620) died, having inherited the workshop after his father's death in 1584.

Already from his first signed artwork Girolamo had set the course for the workshop which, in terms of the painting style and manner of functioning, followed the path charted by the leading painting workshops of the previous generation, especially Giovanni Bellini's and Cima da Conegliano's. The same stylistic patterns were adopted by Girolamo's successors who, despite many years of presence in the market, remained true to this form of expression until the last painted artwork. Within the total output of the Santa Croce workshop, a dominant number of their artworks is in the form of multi-panel compositions (triptychs and polyptychs) framed with richly carved and gilded retables, as well as in the form of single panel altarpieces. They also painted church flags and produced smaller artworks which were used for private devotion or in family votive chapels. Several paintings which most likely constituted parts of painted furniture⁷ were correctly attributed to them.

Basing the typology of their works on the painting style of the late *quattrocento*, which they perpetuated throughout the 16th and the beginning of the 17th century, the Santa Croces also adhered to the iconographic repertoire of artworks, established in the two already mentioned workshops run by the previous generation of painters. In this regard their corpus is very homogeneous and of predominantly religious content, which is especially true of the artworks on the eastern coast of the Adriatic Sea where only such works exist.

In a formal sense, their painting is characterized by symmetric and static compositions structured according to the principle of addition. The figures are placed in the painted context so that there is no "communication" between them. It is a sort of a *cocktail* of figures which have often been replicated from the famous artworks of their forerunners, or repeated in a somewhat modified version. The Santa Croce painters recurrently resorted to already adopted

³ Ludwig 1903, p. 21; Della Chiesa, Baccheschi 1976, p. 6; Stradiotti 1975-1976, p. 574.

⁴ Nicoletti 1890, p. 504.

⁵ Stradiotti 1975-1976, p. 572.

⁶ On November 29, 1542, in his notebook *Libro di spese diverse*, Lotto wrote: «[...] doi teste per Salvator per mastro Sixto frate in Zani Polo me feci aiutar a mastro Hieronimo Santa Croce [...]»: Zampetti 1969, p. 246.

⁷ Čapeta Rakić 2012, pp. 130-137.

canons, which is why citations and copies of saintly figures can be identified in a large number of their artworks. Apart from citing other painters' formulas, they even more frequently resorted to repetitions or variations of their own inventions. The same patterns identified in the artworks from the beginning of Girolamo's career were repeated in his later works, while some of his formulas were later adopted by his son Francesco and grandson Pietro Paolo.

Around 1516, the year in which autonomous work of Girolamo da Santa Croce began, the Venetian capital was undergoing significant changes in the cultural and artistic context. A new era of entirely different and "modern" painting in the Lagoon City began with Titian (1490-1576). This period coincided with the death of Giovanni Bellini (1516) and Cima da Conegliano (1517/1518), two painters who marked the painting of the second half of *Quattrocento* and of almost entire two decades of the following century. A few altarpieces by Titian, which were made in the period between 1516/1518 and 1527/1529, thoroughly changed the former manner in which saints were depicted in altarpieces. His *Assunta* in the Church of Santa Maria Gloriosa dei Frari, Ancona altarpiece (pala Gozzi), the *pala* Pesaro, also in the Church of the Frari, and the *Death of Saint Peter Martyr* for Venetian dominican order in the church of SS. Giovanni e Paolo represented the turning point in the former way of painting dominated by a static and contemplative quality. In addition to the radical stylistic changes in the composition and the use of an entirely new colouring, his altarpieces should also be perceived as a reflection of the religious atmosphere of the said period, both in Venice and elsewhere⁸. This was the period of an intense religious crisis within the Catholic Church, which had spread onto the entire Europe. At that time, Venice was an important centre of reformation within the Catholic Church itself. Scientists have oftentimes emphasised the role of two Venetians, the blessed Paolo Giustiniani and Gaspare Contarini⁹, who were the pillars of morality and spirituality of the Venetian church. It can generally be said that a change in the perception of Christian values had occurred: what was primarily advocated was mercy and love. The humanistic and secular views of faith were no longer welcome and, consequently, the manner of depicting saints in paintings had changed. They became inhabitants of heaven and were depicted as such. The Mother of God was ever more often painted among the clouds, surrounded by angels, while the saints became Christian heroes whose martyrdom or acts of charity became increasingly frequent themes of paintings. Single panel altarpiece, most commonly in the form of an upright rectangle terminated in a round arch, became the dominant form of a religious painting. Therefore, from the year 1524–1525, polyptychs no longer appeared in the churches of the City of Venice¹⁰. Apart from Titian as the leading master

⁸ Humfrey 1999, pp. 1119-1202.

⁹ Jedin 1958, pp. 107-123.

¹⁰ The last polyptych set in a Venetian church was the *Polyptych of St. Barbara* by Palma

of Venetian painting of the period, an additional *forte* was the return of the already mature Lorenzo Lotto who had been absent from the city for a longer period of time. An entire generation of painters, born around 1470's and 1480's¹¹, who still adhered to Bellini's "old" style, was virtually unable to win a single large-scale commission in Venice. The Venetian market was already saturated with such paintings, and their artworks and commissions within the city were reduced to individual and occasional instances, representing a distant and quiet echo of Bellini's formerly great manner. In the economically, culturally and religiously developed capital, the number of their works was reduced to occasional commissions predestined to be placed in "less significant" locations in La Serenissima. Sparse commissions in the city became even more pronounced among those masters after the coming-of-age of a new generation of painters such as Tintoretto and Veronese, who took over the leading role in the Venetian art scene of the second half of *Cinquecento*.

From then on, the upholders of Bellini's painting tradition, including the Santa Croce workshop, were mostly associated with commissioners from the peripheral or provincial areas outside of Venice. Their renown in the eastern coast of the Adriatic Sea coincided with the extinguishment of the local painting tradition and the activity of national painters, when the importation of artistic artefacts of predominantly Venetian origin was generally on the rise in this area. Today, works of the Santa Croce workshop can be found in a total of fifteen sites, from Kopar in the north to Boka Kotorska in the south of the eastern Adriatic coast. For some of these sites the Santa Croce painters produced several artworks, amounting to a total of twenty-two altarpieces or paintings, most of which are still *in situ*. This means that the works of the Santa Croce workshop are the most numerous within the entire corpus of 16th century paintings in the area¹².

Considering such a strong reception of the said artworks in provincial areas in the time when some of the best works of the coryphaeus of the 16th century Venetian painting were already produced in the capital, it is necessary to ask oneself who were the commissioners of the Santa Croce paintings who, at the dawn of the 17th century, still commissioned paintings in the form of a polyptych. Furthermore, the question arises whether the crucial factor for the selection of artworks was the price, or the commissioner's taste?

Empirical research had established that the eastern Adriatic area is dominated by commissions associated with Franciscan churches and monasteries. From the

Vecchio, which was commissioned by the confraternity of the Bombardieri (artillerymen) for the Santa Maria Formosa church in Venice.

¹¹ Members of this group are Marco Basaiti (oko 1470/75-1530), Francesco Bissolo (1470-1554), Andrea Previtali (1470/80-1528), Vincenzo Catena (about 1480-1531).

¹² Their works can be found in the following sites: Blato on the island of Korčula, Drvenik Veliki (now Mursko Središće), Dubašnica (Porat), Hvar, Izola, Kopar, Košljun, Kotor, Krpanj, Lopud, Pazin, Rijeka, Split, Stari Grad, Vis.

total of fifteen sites where the artworks from the Santa Croce workshop can be found, eight of them refer to churches and monasteries of the Franciscan order. In terms of numerosity, these are followed by commissions for diocesan (parish) churches, while one artwork was commissioned for a Dominican church and a private chapel/church.

It is important to highlight that, unlike in the western coast of the Adriatic Sea, not a single artwork from the Santa Croce workshop can be found in the cathedrals on the eastern coast. Artworks were neither produced for sacred spaces of other monastic communities, apart from the already mentioned altarpiece for the former Dominican church of Saint Nicholas in Kotor.

The fact that such artworks can predominantly be found in Franciscan churches does not necessarily provide an answer about their commissioners. So far the relevant literature conventionally believed that the Franciscans had commissioned the said artworks. This is probably true; however, except in the case of one or two artworks, it has still not been confirmed.

One of the well-documented altarpieces is the main altar polyptych on the islet of Košljun in Puntarska Draga on the island of Krk, which Girolamo da Santa Croce and his collaborators painted in 1535 (fig. 1). According to the preserved contract for that artwork, it is evident that in this case the polyptych was commissioned by the guardian of the monastery, Frane Šubić, who also personally participated in designing its layout¹³. In accordance with his ideas and on the basis of a good recommendation, he chose the appropriate artist for its completion. Judging from the payment confirmation for the completed artwork, the guardian was truly satisfied with the work done, for he additionally rewarded every participant in the project. One cannot rule out the possibility that some of the commissions for Franciscan churches, ensued not long after the completion of the Košljun polyptych, resulted from the warm recommendation by a satisfied guardian. It was not uncommon for a certain order to have its favourite painter. Well-known is the link between Lorenzo Lotto and the Dominican order, for which he produced paintings even outside of the territory of the *Serenissima*¹⁴. It was also not uncommon that one successfully completed commission to lead to another.

It is interesting to mention an observation by Michael Douglass-Scott, who thinks it is possible that commissions of Girolamo's artworks for the eastern coast of the Adriatic Sea after 1530 could have been prompted by a recommendation from Federico Renier¹⁵. Federico Renier was a procurator of the monastery on the islet of Košljun and the procurator of the entire Franciscan province of Dalmatia. On his behalf, his son Alvise Renier, along with Stjepan Trevisano and Frano Šubić, concluded an agreement with Girolamo da Santa

¹³ Brusić 1932, pp. 394-399; Čapeta 2010.

¹⁴ Humfrey 1993, p. 97.

¹⁵ Douglass-Scott 1995, pp. 153-154.

Croce and other masters for the production of the Košljun polyptych. Federico Renier had to have been familiar with the work of Girolamo da Santa Croce. In 1527, in the Venetian church of Santa Maria dell'Orto, he issued a request for the erection of the altar dedicated to the blessed Lorenzo Giustiniani in the place which previously featured Girolamo's painting dedicated to the beatified Venetian. The painting was then moved to the monastery of San Giorgio in Alga in order to make room for the Renier's altar (Girolamo's painting was not preserved.)

Had Federico Renier indeed stood behind the recommendation, would he not have personally hired Girolamo instead of Pordenone, who eventually produced both the altar and the painting for the church of Santa Maria dell'Orto around 1532?

If we opt for the possible warm recommendation scenario, the second alternative becomes more likely. Namely, there was a confraternity in the Franciscan Observant church of San Francesco della Vigna in Venice, for whom Girolamo painted a series of fourteen paintings on canvas depicting scenes from the life of Saint Francis and two paintings of the same theme for the altar¹⁶ in 1532. After the fall of the Republic of Venice, the said artworks were lost. There was another painting in that church – the still misplaced Girolamo's painting on wood, which depicted Saint Anthony of Padua with other saints¹⁷, as well as a painting depicting the martyrdom of Saint Lawrence. Today we are familiar with this artwork thanks to an 18th century copy, located in the church below the pulpit. The series of paintings for the confraternity meeting-houses associated with Venetian Franciscan Observants (and the church of San Francesco della Vigna) was commissioned only two years prior to the first commission for the eastern Adriatic commissioner. Considering the fact that the said artwork was commissioned in Venice in the time when the work for the local Franciscans must have already been completed, the question arises whether it is possible that Girolamo's fine work was recommended to the guardian from Košljun by one of the members of Venetian confraternity or Franciscans? Connections between the eastern Adriatic Franciscans and the said Venetian church were rather strong. This hypothesis is further supported by the fact that Franciscan seminarians from Croatia attended a part of their studies at the Institute of the San Francesco della Vigna monastery, where they often resided as professors, teachers, parish priests or monks¹⁸.

¹⁶ Onda 2003, p. 2; Thode 2003, p. 490. In the older literature, they are first mentioned by Boschini (cfr. Boschini 1664, p. 205).

¹⁷ Also mentioned by Martinioni and Boschini: «Nell'Altare di ricontra alla cappella di Profeti vi è la pala di Sant'Antonio di Padova con altri santi dipinta già da Girolamo da Santa Croce, ma al presente deturpata da altro pittore che pretese accomodarla» (Sansovino 1663, p. 53); «S. Francesco della Vigna; [...] Segue la tavola ove è dipinto Sant'Antonio di Padova con molti altri Santi di mano di Girolamo da Santa Croce» (Boschini 1664, p. 199).

¹⁸ Čoralić 2010, p. 40.

According to the contract for the Košljun polyptych, the guardian paid a total of 181 ducats for the artwork. Although the polyptych may seem rather expensive in comparison with the price of Titian's paintings¹⁹ produced around the same time in Venice, when compared with the gilded polyptychs by Paolo Campsa, it becomes obvious that this was the regular market price of gilded wooden altars at the time. For example, a document was preserved according to which the mayor of the Costa di Rovigo municipality, a mister Campo di Pace, promised to pay 200 ducats to Paolo Campsa for the «*Corporis Christi cum multis figuris*» polyptych for the church of San Giovanni Battista, for which the artist had already painted two polyptychs for the price of 500 ducats. Two smaller artworks which he produced for the cathedral of Santa Maria Assunta on the island of Torcello also costed 265 ducats in total²⁰. Therefore, the price of the Košljun polyptych can partially be justified by the high cost of materials required for its completion, considering the fact that it is a fully gilded retable. However, despite the fact that the Košljun polyptych was rather large and contained a large number of figures painted on canvas²¹ and a fully gilded retable, its price still remains relatively expensive, namely as the polyptychs by Campsa at the time. In other words, for the sum they paid to Girolamo for his polyptych, the Franciscans could have bought paintings from Titian, Lotto or Palma Vecchio; especially knowing that they had sufficient resources thanks to the legacy of Catherine Dandolo which amounted to a total of one thousand ducats.

What is also interesting is that Campsa's expensive wood carving works were commissioned for small mainland municipalities or for the islands of the Lagoon in the period when they had long since gone out of fashion in Venice and larger towns in the Veneto²².

During the 1580's, as many as three polyptychs were made by Francesco da Santa Croce for the Franciscan church of Our Lady of Mercy in Hvar. In their basic idea, these artworks still adhered to the *quattrocento* style (fig. 2). Making a comparison, we shall point out that at the same time Paolo Veronese was working on his *Apotheosis of Venice* for the ceiling of the Doge's Palace in Venice, and Tintoretto once again set about to paint the building of the *Scuola Grande di S. Rocco* (Confraternity of Saint Roch), notably its upper floor. Titian had been dead for seven years and had long since created some of the best artworks of Venetian painting of the period. However, one should not forget that even this master had produced polyptychs in the second and third decade of the 16th century, while the acclaimed workshop of Paolo Veronese produced a polyptych in the eighth decade of the *cinquecento* for provincial commissioners, for the church in Vrboska, also on the island of Hvar.

¹⁹ Averoldi polyptych 200 ducats, the *pala* Pesaro costed 102 ducats, and the *Death of St. Peter Martyr* costed 100 ducats (cfr. Humfrey 1993, p. 154).

²⁰ Schulz 2001, pp. 16-17.

²¹ Predella paintings painted on wood.

²² Schulz 2001, p. 36.

Based on all this one can conclude that it was not financial possibilities nor the desire to save money that affected the purchase and selection of such artworks, but it was the commissioner's taste that played the crucial role in their commissioning. Apart from this, one should also keep in mind that multi-panel paintings composed of smaller parts which could later be assembled in larger polyptychs were easier to transport to remote locations than a large single panel altarpiece.

As was already stated, the works of the Santa Croce workshop were commissioned predominantly for Franciscan Observant churches and to a certain extent for diocesan churches and one Dominican church on the eastern Adriatic coast. With regard to the location of the said artworks, it is interesting to analyse their iconographic content, which was affected by religious and political circumstances of the period and predominantly reflected the theological views of the Franciscan order. In terms of numerosity, iconographic themes related to the Marian cult and glorification of the Virgin are the most frequently encountered. This observation is hardly surprising, as in the said area the Virgin had traditionally occupied a very important place both in the popular piety and among the clergy, Franciscan monks in particular. They were major advocates of the worship of Mary. In various themes and schemes which are oftentimes ambiguous, the figure of Mary Mother of God appears twenty-six times in the eastern Adriatic corpus of Santa Croce's paintings, out of which as many as twenty one time in paintings in Franciscan churches. Among these, two themes should be particularly highlighted, which reflect the Franciscan attitude towards the Virgin. These are: Mary's Immaculate Conception and Our Lady of the Angels. The worship of Mary's Immaculate Conception was advocated already by Saint Francis of Assisi, and in 1645 it was precisely the Immaculate Virgin who became the official patron saint of the Franciscan order²³. After numerous and centuries-long theological debates, piety became a dogma due to the Pope Pius IX's Bull²⁴. Thanks to Ivan Duns Scot and Bernardino de Bustis, who propagated devotion to the Immaculate Virgin, the specific iconography of the Virgin was developed in the works of the Santa Croces. Two very significant representations of the *Immaculata* stand out, which occupy a very important place in the context of the overall eastern Adriatic Marian iconography. Generally speaking, the earliest representation of the Immaculate Virgin among the emblems of this geographical area is the one on the first painting of the predella of Girolamo's polyptych on Košljun (fig. 3)²⁵. The second one incorporates two schemes of the *Immaculata*: the Immaculate Virgin sent upon the Earth by God, and the Immaculate Virgin surrounded by Prophets²⁶. It can

²³ Prijatelj Pavičić 1998, p. 118.

²⁴ De Gioia 2005, p. 27.

²⁵ Čapeta 2010, pp. 311-317.

²⁶ Prijatelj Pavičić 1998, p. 125.

be found on the southern altar under the choir in the church of Our Lady of Mercy in Hvar (fig. 4).

The Franciscans also worship Our Lady of the Angels. Saint Francis often invoked her in his sermons, and the first Franciscan church in Assisi, known as the Porziuncola, was dedicated to her. In his sermons, Saint Francis also glorified the figure of the Queen of Heaven, which is why Our Lady of the Angels as the heavenly queen is one of the most frequent representations of Virgin Mary in the Santa Croce's works in Franciscan churches on the eastern coast of the Adriatic. The invocation to the Virgin Mary as the Queen of Angels (*Regina Angelorum ora pro nobis*) appears in the Litany of Loreto which became official in the 16th century due to the strengthening of the Loretan cult. Virgin Mary's title of a queen is actually associated with the concept of mercy and refers to the Mediatrix of All Grace, the person closest to God, the all-powerful advocate and the One who, according to the Biblical tradition, looks after Her people and defends it. She is therefore also Our Lady of Grace, the patron saint of the Franciscan church and monastery in Hvar where the largest and, along with the one from Košljun, iconographically the most complex series of the Santa Croce workshop paintings devoted to Virgin Mary can be found.

Virgin Mary is also worshipped in diocesan churches. Most frequently she can be seen with the Child on a throne in the *Sacra Conversazione* theme. She is crowned by two angels and flanked by male saints (three of four parish churches which contain works of the Santa Croce contain variations of this scheme: Isola, Stari Grad and Vis). The iconography of the enthroned Virgin Mary is associated with the themes of the Seat of Wisdom and *Majestas Virginis*, i.e. Majesty of the Virgin, indicating the ideology of Mary as the Queen of Heaven (crowned Mary sitting on a throne), and is one of the most common Marian schemes in general. It can also be found in artworks commissioned for other Franciscan churches (in Kopar, Pazin, Split and Hvar).

In terms of frequency, these themes are followed by the iconography of various saints, primarily Saint Francis of Assisi (in churches of the Franciscan order on the eastern coast of the Adriatic he has been depicted eight times, but he can also be seen in paintings in parish churches, for example in Blato in the painting of All Saints; he was also depicted in the still misplaced painting from the polyptych from Vis)²⁷ and his female follower, Saint Clare (depicted in a total of five paintings). Numerous are renderings of Saint John the Baptist (eight times in total) whose baptismal name was given to Saint Francis of Assisi. The iconography of paintings also reflects the reverence towards the local history and tradition, especially in Franciscan churches²⁸. The most frequently depicted

²⁷ «In medio imaginem Beatae Mariae Virginis filium in manibus tenentis, Sancti Iohannis Baptistae á dextra, á sinistra veró Sancti Petri, á parte autem dextera earundem imaginem Sanctorum Lucae et Sebastiani desuper, infra S. S. Stephani et Francisci», Diocesan archives in Hvar, Milani Visitatio, cc. 466-467; according to Fisković 1963-1964, p. 58; Tomić 2003, pp. 97-106.

²⁸ Mirković 1994, p. 129.

is the patron saint of the Franciscan Province, Saint Jerome (depicted seven times in total), patron saints of various towns and dioceses (Saint Quirinus in the diocese of Krk was featured in two artworks, as well as Saint Stephen Pope in the diocese of Hvar; a painting for the diocese of Split features Saint Domnius, and the one in the diocese of Dubrovnik features Saint Blaise), and personal patron saints of certain distinguished people or sponsors of commissioned artworks, such as, for example, namesake saints of the members of Krivonosović family of Pakljena (Saint Thomas, Saint Anthony) who commissioned a polyptych for the church of Saint Nicholas²⁹.

On the western coast of the Adriatic, works of Girolamo, Francesco and Pietro Paolo da Santa Croce were commissioned for sacral buildings of Veneto, Abruzzi and Apulia in the south of Italy. They were commissioned for cathedrals, diocesan and various monastic churches, as well as for confraternity meeting houses. Commissioners were members of different social classes, ranging from confraternities and guilds, through various members of the clergy, to aristocratic families.

Considering the extremely diverse categories of commissioners of Santa Croces' artworks on the western Adriatic coast, and with regard to where they were located, one can also notice the heterogeneity of iconographic content of the said corpus of paintings. One of the prominent common features of paintings from Venice and the Veneto region is a dominant number of depicted male saints. The custom of painting a male *main* saint in the centre of the composition, the place where one would expect the theme of the Virgin and the Child was not unusual for Venice. Moreover, Humfrey pointed out that such iconography is one of the characteristics of Venetian painting. Using a table which he himself composed on the basis of a sample containing two hundred and five single panel altarpieces and polyptychs produced for Venetian churches in the period between 1450 and 1530, he noticed that eighty of them feature the iconography of a male saint at the centre of the composition³⁰. Thus in the works of the Santa Croces in Venice and the Veneto region, the titular saint of the church or the altar for which the artwork is commissioned was usually in the centre of the painted composition. For example, Saint Matthew for the church of San Matteo di Rialto, Saint Martin for the church of San Martino in Luvigliano, Saint Julian for the church of San Giuliano (San Zulian).

In his early autonomous works of art, such as the *Sacra Conversazione* from 1520, in the church of San Silvestro in Venice, Girolamo demonstrated that he had fully mastered the painting style which was still somewhat modern at the time. In this painting he depicted the enthroned Saint Thomas of Canterbury flanked by two saints on the unified field of the pala³¹. According to Humfrey,

²⁹ Čapeta 2008, pp. 159-168.

³⁰ Humfrey 1993, p. 64.

³¹ The work is *in situ* but without the decorative frame – retable.

one of the characteristics of the *Sacra Conversazione* theme in the Venetian painting is that it has the form of a single panel altarpiece³². Because of this it is important to call attention to the specifics which appear in Girolamo's works of art as well as in some of the works by his contemporary, Lorenzo Lotto³³. In the artworks produced for Venice, Girolamo demonstrated modern tendencies reflected in the choice of the form of the painting. These are single panel altarpieces which predominantly feature themes such as the *Sacra Conversazione*, narrative themes such as the *Coronation of the Virgin*, or a scene from the life of a saint such as the *The Calling of Saint Matthew*. When he produces artworks for provincial areas, where commissioners still require multi-panel compositions (polyptychs), a certain fusion occurs, i.e. merging of modern and traditional altarpiece forms. This is exemplified by the polyptychs from Pazin and Vis which were made for commissioners from the eastern coast of the Adriatic Sea. In the central panel they represent the *Sacra Conversazione* theme, the enthroned Madonna and the Child surrounded by two or more saints. This central scene could function as an independent altarpiece; however, it is flanked by panels featuring figures of saints. In other words, here the Renaissance type of a single panel altarpiece depicting the *Sacra Conversazione* has been combined with the traditional multi-panel painting form.

Girolamo produced paintings of traditional iconography and form, typologically akin to eastern-Adriatic formulas, for the Apulian cathedrals in Castellaneta (in 1531) and Lucera (in 1555)³⁴, while for the church of Santa Maria Maggiore in Lanciano (Abruzzo) he produced a triptych of the so-called "Paduan format"³⁵. In these paintings, the central axis of the composition features the enthroned Madonna and the Child, surrounded with various saints selected in accordance with the local geopolitical circumstances of the respective places. Apart from these artworks which are well-studied by the historical and artistic historiography, here I shall use the opportunity to reflect on another artwork which so far has not been identified as a work of the Santa Croce workshop by the relevant literature. It is the altarpiece which can be found

³² «In the present book, the term will accordingly be used to refer to a type of altarpiece composition established in Venice by Giovanni Bellini, and remaining characteristic of fifteenth-century tradition, in which the Madonna (or a central saint) is represented in the company of other saints within same place» (Humfrey 1993, pp. 13, 18). In the Italian art history the term is also used for horizontal single panel compositions depicting half-length figures of saints, oftentimes placed in a landscape, which were painted for private devotion. Compare Tempestini 1999, pp. 939-1015.

³³ Comparable in this regard is the polyptych of Saint Dominic from 1508, produced for the Dominicans in Recanati (Marche), currently in the Civic Museum in Recanati; Compare Frapiccini 2000, p. 150.

³⁴ Della Chiesa, Baccheschi 1976, p. 31, fig. 65/7; *Restauro in Puglia* 1983, cat. ent. no. 25, pp. 88-89.

³⁵ The term is borrowed from Humfrey 1993, pp. 180 – 184. For the triptych from Lanciano cfr. Campitelli 2011.

in the church of San Francesco d'Assisi in Castelvecchio Subequo, Aquila³⁶, described by Nicola Petrone in the following manner:

Entriamo dal lato destro della porta centrale e posiamo lo sguardo sulla prima tela che adorna l'altare della "Cintura". È il più bel lavoro su tela che si trova nella chiesa; l'opera appartiene ad un grande maestro della scuola umbra. Nella parte centrale della tela c'è la Vergine circondata da una folta schiera di Angeli che la guidano verso il cielo, mentre, in basso, ai due lati sono raffigurati Francesco d'Assisi ed Antonio da Padova, che aprono la doppia fila degli Apostoli, riprodotti a dimensioni ridotte; questi ultimi hanno lo sguardo rapito verso il cielo e contemplano la Vergine trasportata sulle ali degli angeli [...] La tela centrale è di una finezza imparaggiabile; tra la figura della Vergine e gli Apostoli c'è una sorta di rottura proprio per dare più risalto al mistero centrale. La delicatezza dei lineamenti del volto della Vergine, la flessuosità del panneggio, la freschezza del movimento ascensionale donano una visione riposante ed elevante al mistico visitatore (fig. 5)³⁷.

Instead of being attributed to an unknown 16th century master of the Umbrian school³⁸, I believe that the painting can without a doubt be listed among the Santa Croce artworks. There are numerous comparative examples from their corpus which can support this thesis. For example, the figure of Saint Francis of Assisi, which can be seen on the left side of the painting from Castelvecchio, has its counterpart in the figure of the same saint on Girolamo's signed painting of All Saints from the parish church in Blato on the island of Korčula, and in the left panel of the Saint Roch polyptych from the Franciscan church in Lopud (fig. 6). Similar figures of Saint Anthony of Padua can be seen on the signed polyptychs from the Franciscan churches in Pazin and Košljun. Kruno Prijatelj was right when, in 1957, he pointed out that the works of the Santa Croces, in particular those of Girolamo who, in his opinion, far exceed the quality of his son's works, «certain elements of the painting demonstrate a few latent hints at new currents of style and taste of the time». Referring to the painting from Castelvecchio, and following on from the words of Kruno Prijatelj, I would like to point out that in terms of the composition this painting complies with "the new type" of the Assumption, introduced in Venice by Titian in the altarpiece of the Franciscan church of Santa Maria Gloriosa dei Frari around 1518. In the said painting the Virgin is not lifted by the angels, but ascends to glory by herself, surrounded by them³⁹. Versions of the Assumption similar to that from

³⁶ Special thanks to Andrea Padovani for the photos of this altarpiece.

³⁷ Petrone 1976, p. 84.

³⁸ On the web site *Musei d'Italia, musei digitali* the painting is ascribed to Pietro Perugino and presumably dated around 1490-1510: <http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/com.culturaitalia_stage.liberologico/templates/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-work_86103#>, 28.11.2014.

³⁹ Humfrey believes that Titian had to have been familiar with Fra Bartolomeo's composition drawing for the Assumption of the Virgin *pala* altarpiece which he was commissioned to do around 1516, but had never completed it. In the said period the two masters could have met at the court of Ferrara where Titian could have adopted Fra Bartolomeo's new concept; cfr. Humfrey 1993, p. 304.

Castelvecchio are encountered again in Girolamo's polyptych from Košljun, more precisely on the last panel of the predella (fig. 7). He also used this "Titian type" of the Assumption on his two drawings, one kept in the British Museum⁴⁰ in London (fig. 8), and the other exhibited in Teylers Museum in Haarlem⁴¹ (fig. 9). The Virgin is depicted as standing up, carried up into heaven by angels which surround her like a living mandorla. In the London drawing, the Virgin has both arms spread wide, while in the Haarlem drawing her hands are clasped in prayer. It should be pointed out that, unlike the rendering in the two drawings, in the painting from Castelvecchio the theme of the Assumption is synthesized with the Madonna of the Girdle (Madonna della Cintola) theme. The theme is clearly recognizable since the painting represents the Virgin holding a belt with both hands and offering it to Thomas the Apostle in order to convince him of her Assumption. The vaguely painted landscape in which the holy scene takes place is typical of the Santa Croce workshop, in particular the gradation of the firmament whose blue expanse is streaked with small white clouds.

Due to a large number of saintly figures borrowed from the corpus of the previous generation of painters, which the Santa Croce workshop had routinely perpetuated until the end of their activity, and due to the choice of the traditional polyptych form and the manner in which light was used in their paintings, their style is predominantly defined as conservative and uninventive. It is an indisputable fact that their approach to painting completely ignored modern tendencies established in the Lagoon City by the leading painters of their time such as Giorgione and Titian, and later Tintoretto and Veronese. Multi-panel paintings, relatively large in size, painted in vivid colours and framed with carved and gilded frames, must have glistened before the eyes of the clergy and the pious people by the light of candles. Decorative and completely clear in terms of their message, they were close to the spectators' taste which did not approve of modern tendencies of the leading painters of the time. In a period filled with fear and uncertainty of life, commissioned paintings and their iconography in the eastern coast of the Adriatic Sea were associated with vows and prayers of the community or individuals for salvation from enemies or disease. To conclude with the words by Milan Pelc, in such circumstances «they were produced primarily out of an existential necessity, while the aesthetic needs were of secondary importance»⁴².

⁴⁰ Popham 1947, p. 226; Frerichs 1966, pp. 1-18, fig. 4.; Gilbert 1977, pp. 19, 27, note 65, fig. 17; Humfrey 1986, p. 74; Humfrey 1993, pp. 138, 151, fig. 135; Fossaluzza 1998, p. 51, note 52; Aikema 1999, pp. 354-355, note 76; Sartor 1999, pp. 113-118; Tomić 2003, pp. 97-106; Čapeta 2006, pp. 185-195; Čapeta Rakić 2011, pp. 182-183.

⁴¹ Regteren Altena 1966, p. 46, fig. 18; Meijer 1984, cat. 11; Sartor 1999, p. 113; Čapeta 2006, pp. 185-195; Čapeta Rakić 2011, pp. 183-184.

⁴² Pelc 2007, p. 12.

References / Riferimenti bibliografici

- Aikema B. (1999), *Venezia e la Germania: il primo Cinquecento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 332-423.
- Boschini M. (1664), *Le Minere della Pittura*, Venezia: Nicolini.
- Brusić V. (1932), *Ikonoostas Jerolima da Santa Croce u samostanskoj crkvi sv. Bogorodice na Košljunu kod Krka*, «Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku», 50, p. 395.
- Campitelli D. (2011), *Il trittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lanciano*, graduation thesis, Università degli Studi dell'Aquila.
- De Gioia M. (2005), *Il dogma dell'Immacolata Concezione e il beato Pio IX; devozione mariana e azione pastorale*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio – 13 maggio 2005), a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Milano: Motta, pp. 26-31.
- Della Chiesa B., Baccheschi E., (1976), *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo: Bolis, pp. 3-6, 28-35, 52-65.
- Čapeta I. (2006), *Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce*, «Radovi instituta za povijest umjetnosti», 30, pp. 185-195.
- Čapeta I. (2008), *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce*, «Peristil», 51, pp. 159-168.
- Čapeta I. (2010), *L'iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, «Ikon», 3, pp. 311-320.
- Čapeta Rakić I. (2011), *Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana*, Ph.D. thesis, University of Zagreb.
- Čapeta Rakić I. (2012), *Tre quadri veneti di Francesco da Santa Croce con scene dall'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Contributo all'attribuzione e allo studio dell'aspetto iconografico dei quadri*, «Arte Documento», 28, pp. 130-137.
- Čoralić L. (2010), *Oporučna svjedočanstva i zapisi o posveti – Hrvatske veze s mletačkom crkvom S. Lio (XV.-XVIII. st.)*, «Croatica Christiana periodica», 34, pp. 39-50.
- Douglas-Scott M. (1995), *Art patronage and the function of images at the Madonna dell'Orto in Venice under the secular canons of S. Giorgio in Alga circa 1462-1668*, Ph.D. thesis, Birkbeck, (University of London).
- Fiocco G. (1916), *I pittori da Santacroce*, «L'Arte», XIX, pp. 187-192, 200-203.

- Fisković C. (1963-1964), *Neobjavljena djela Girolama i Francesca da Santacroce na Visu, Lopudu i Korčuli*, «Peristil», n. 6-7, pp. 57-65.
- Fossaluzza G. (1998), *Problemi di scultura lignea veneziana del Quattrocento e Giovanni Paolo Campsa di Malines*, «Arte Veneta», 52, n. 1, pp. 28-53.
- 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.
- Frerichs L.C.J. (1966), *Een contracttekening van Girolamo da Santa Croce*, «Bulletin van het Rijksmuseum», n. 14, 1, pp. 1-18.
- Gilbert C. E. (1977), *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, «Revue de l'art», 37, pp. 9-28.
- Humfrey P. (1986), *The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the light of contemporary business practice*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 15, pp. 63-82.
- Humfrey P. (1993), *The altarpiece in renaissance Venice*, New Haven and London: Yale University Press.
- Humfrey P. (1999), *La pala d'altare nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto*, III, *Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano: Electa, pp. 1119-1180.
- Jedin H. (1958), *Gasparo Contarini, ed il contributo veneziano alla Riforma cattolica*, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze: Sansoni, pp. 107-109.
- Ludwig G. (1903), *Archivalische Beiträge zur geschichte der Venezianischen Malerei. Die Bergamasken in Venedig*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», n. 24, pp. 10-20.
- Markham Schulz A. (2001), *Paolo Campsa e la manifattura di ancone lignee nella Venezia del Rinascimento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, pp. 9-53.
- Meijer B.W. (1984), *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano: Silvana Editoriale.
- Mirković M. (1994), *Barokna sakralna ikonografija na području Zagrebačke biskupije*, «Radovi instituta za povijest umjetnosti», 18, pp. 129-151.
- Nicoletti G. (1890), *Lista dei nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminare della Fraglia dei pittori*, «Ateneo Veneto», 28, p. 33.
- Onda S. (2003), *La chiesa di San Francesco della Vigna. Guida artistica*, Venezia: Parrocchia di San Francesco della Vigna.
- Pelc M. (2007), *Renesansa*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Petrone N. (1976), *Castelvecchio Subequo. Convento di San Francesco d'Assisi*, L'Aquila: La grafica.
- Popham A.E. (1947), *Disegni veneziani acquistati recentemente dal British Museum*, «Arte Veneta», 1/3, pp. 226-230.
- Prijatelj Pavičić I. (1994), *Loretske teme*, Rijeka: Vitagraf.
- Prijatelj Pavičić I. (1998), *Kroz Marijin ružičnjak*, Split: Književni krug.

- Restauri in Puglia 1971-1981* (1983), catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 1982), a cura di C. De Venere, M. Di Capua, A. Lorusso, Fasano: Schena.
- Regteren Altena J.Q.V. (1966), *Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm, «Analecta reginensia», 2.
- Sansovino F. (1663), *Venetia citta nobilissima et singolare descritta in 14 libri con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*, ed. cons. Venezia: Filippi, 1998.
- Stradiotti R. (1975-1976), *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 569-591.
- Tempestini A. (1999), *La Sacra Conversazione nella pittura veneta dal 1500 al 1516*, in *La pittura nel Veneto, III, Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano: Electa, pp. 939-1014.
- Thode H. (2003), *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma: Donzelli.
- Tomić R. (2003), *Poliptih Girolama da Santacroce na Visu*, «Radovi instituta za povijest umjetnosti», 27, pp. 97-106.
- Zampetti P. (1969), *Lorenzo Lotto. Il Libro di spese diverse con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

Appendix

Fig. 1. Girolamo da Santa Croce, *Polyptych on the main altar*, 1535, Košljun, Franciscan church



Fig. 2. Francesco da Santa Croce, *Polyptych on the main altar*, 1583, Hvar, Franciscan church



Fig. 3. Girolamo da Santa Croce, *First panel of predella on the main altar polyptych*, 1535, Košljun, Franciscan church



Fig. 4. Francesco da Santa Croce, *Polyptych on the south altar (altar of the Immaculate Conception)*, 1583, Hvar, Franciscan church



Fig. 5. Girolamo da Santa Croce, *Assumption of the Virgin Mary*, Castelvechio Subequo, L'Aquila, Saint Francis church



Fig. 6. Girolamo da Santa Croce, *Polyptych of saint Roch*, (hypothetical reconstruction of the original appearance, drawing by Ivana Čapeta Rakić), Franciscan church and parish Museum, Lopud



Fig. 7. Girolamo da Santa Croce, *Last panel of predella on the main altar polyptych*, 1535, Košljun, Franciscan church

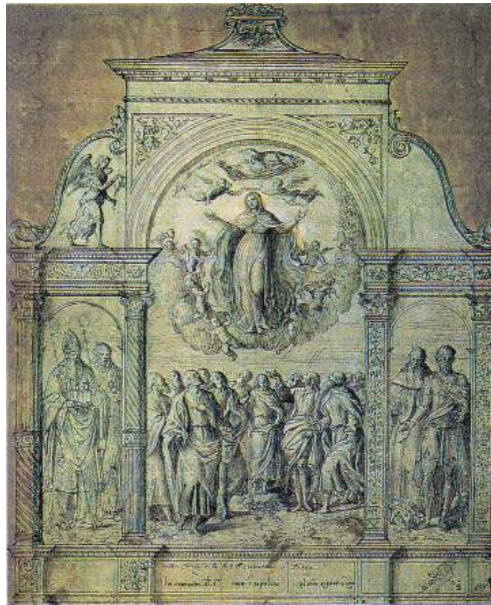


Fig. 8. Girolamo da Santa Croce, *Drawing of polyptych, Assumption of the Virgin Mary with Saints*, London, British Museum



Fig. 9. Girolamo da Santa Croce, *Drawing, Assumption of the Virgin Mary and Saint Jerome*, Haarlem, Teylers Museum

Lorenzo Lotto e gli strumenti del mestiere: la periferia come consapevole scelta strategica

David Frapiccini*

Abstract

Con il testamento del 25 marzo 1531 Lorenzo Lotto stabiliva la ripartizione dei modelli in gesso e in cera e dei propri disegni tra tre suoi antichi allievi: il bergamasco Francesco Bonetti, il veneziano Pietro di Giovanni – in quel momento attivo a Ragusa, l'odierna Dubrovnik – e il marchigiano maestro Giulio da Amandola, identificabile con Giulio Vergari. Dalle provenienze dei tre artefici si manifesta una chiara mappa geografica, come se Lotto avesse consapevolmente deciso di lasciare i ferri del mestiere nei luoghi della sua esperienza pittorica: a Bergamo, a Venezia e nelle Marche. Contemporaneamente Lotto frequenta i pittori Alessandro Oliverio, Bonifacio de' Pitati da Verona e Girolamo da Santa Croce: il secondo, stando alle disposizioni testamentarie, avrebbe dovuto completare

* David Frapiccini, Assegnista di ricerca, Università di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Piazzale Aldo Moro, 5, 00185 Roma, e-mail: david.frapiccini@uniroma1.it.

le opere rimaste incompiute alla morte di Lotto, mentre al terzo sarebbero andati alcuni strumenti della professione a beneficio dei propri figli. Si viene così a delineare un gruppo di artisti marginale rispetto al contesto lagunare, ma orientato verso committenze di entroterra o di area adriatica. La consapevolezza acquisita da Lotto nell'incidenza territoriale della sua attività spiega la ragione delle reminiscenze iconografiche e formali bergamasche in parte della produzione risalente agli estremi anni marchigiani (1549-1556), ovvero a quella fase inaugurata con l'*Assunzione* anconetana di San Francesco alle Scale, pala realizzata nel 1549-1550 con la collaborazione di Giuseppe Belli da Ponteranica.

With the will of March 25, 1531 Lorenzo Lotto established the distribution of models in plaster and wax and their designs to three of his former pupils: Francesco Bonetti from Bergamo, the Venetian Pietro di Giovanni – at that time active in Ragusa, today's Dubrovnik – and maestro Giulio from Amandola identified with Giulio Vergari. The origins of the three painters manifest a clear geographical map, as if Lotto had consciously decided to leave the tools of the trade in the places of his painting experience: in Bergamo, Venice and the Marches. At the same time Lotto associated with the painters Alessandro Oliverio, Bonifacio de' Pitati from Verona and Girolamo da Santa Croce: the second, according to the testamentary dispositions, would have to complete the work left unfinished at the death of Lotto, while the third would go some tools of the profession for the benefit their children apprentices. It is thus to define a group of artists marginal compared to the Venetian milieu, but addressed toward patrons of inland or Adriatic area. The knowledge acquired by Lotto in the territorial incidence of his work explains the reason for his reminiscences of iconographic and formal pattern of the times of Bergamo in the production dating back to the last years in the Marches (1549-1556), particularly at that stage of the *Assumption* of San Francesco alle Scale to Ancona, altarpiece carried out in 1549-1550 in collaboration with Giuseppe Belli from Ponteranica.

1. *Gli antichi allievi*

Il primo testamento autografo di Lorenzo Lotto fu redatto a Venezia il 25 marzo 1531, forse alla vigilia di un suo viaggio marchigiano per terminare la pala di Monte San Giusto¹. Il pittore nominò come esecutori i governatori dell'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo e dispose di essere sepolto vestito con l'abito dei domenicani, chiedendo nel contempo un funerale estremamente sobrio. L'aspetto più interessante, contenuto nel documento, riguarda i lasciti reattivi ai materiali collegati alla professione. Per i dipinti in via di conclusione, Lotto dispose, in caso di improvvisa scomparsa, di impegnare il pittore veronese Bonifacio de' Pitati per onorare le eventuali richieste inevase dei committenti:

Item opere de picture che restasseno imperfette et obligate se veda al libro: in che termino starano denari corsi: et con li aventori componersi al meglio si potra et in casu

¹ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10. Si veda anche Frapiccini 2011, pp. 61-64, doc. II.

che 'l fosse forzo o per el meglio far compir alcuna che fusse in bon termino: se debba far cappo con m(agistro) Bonifatio pictor de Sancto Alovise: et pregarlo vogli tor la impresa facendoli el suo dover².

I cartoni delle opere terminate o da terminare, le medaglie, alcuni gioielli e cammei, oltre a una riproduzione in cera del Laocoonte, dovevano essere venduti con la consulenza dell'architetto bolognese Sebastiano Serlio e dell'intagliatore di corniole Paolo Vidalba:

Item Cose de l'arte de qualche rispetto. Como li cartoni grandi de le opere fatte o da fare medaie d'ariento et mettalo. alcuni camei non forniti. et prede ligate et desligate. et un putin in Cameo grande antiquo zoe un putin de mezo rilievo con una gambeta rota etiam el Laocoonte de cerra con li soi do figlioli: et altre Cose simile: sia consultato con miser Sebastiano Arselio architecto bollognese: et misser Paolo Vidalba intaiador de corniole e Cavatone dinari: cussi de azuri ultramarini et lappis lazuli quali se non derano ditti lappis meglio a speciari de medicine³.

Stessa sorte per le opere terminate, per certi dipinti fiamminghi in suo possesso e per i cartoni – dipinti a guazzo – delle tarsie bergamasche, a quella data in gran parte ancora nella città lombarda, ma destinati a tornare indietro e a raggiungere i soli sei al momento in mano all'artista⁴. I modelli in gesso e cera, come anche tutti i disegni, venivano ripartiti fra tre pittori già allievi di Lotto: il bergamasco Francesco Bonetti, il marchigiano maestro Giulio da Amandola, il veneziano Piero o Pietro, all'epoca attivo a Ragusa sulle coste dalmate. In caso di difficoltà nel reperire gli interessati i materiali andavano ripartiti tra due garzoni dell'artista, presenti al tempo dell'eventuale scomparsa, e il pittore veneziano Girolamo da Santa Croce, che avrebbe dovuto utilizzarli per la formazione artistica dei figli. Così infatti stabiliva Lotto:

Item tutti li mei disegni modelli de cerra et altre figure: etiam rilevi de giesso. siane fatti tre parte equale per li sopra nominati periti a tre mei disipuli absenti: in Bergamo una a m(astro) Francesco di Boneti pictor l'altra in la Marcha alla Mandula a m(astro) Julio pictor et trovarassi un parente suo in Venetia: el speciar de ruga Gaiuffa miser Grisostomo da la Mandula: el terzo in Ragusa m(astro) Piero venitiano pictor el qual ha una sorella in Venetia moier de miser Alexandro Frizier el grasso et adimandase madonna Paula: Et se tal cose paresseno fastidiose ad exequir siano dispensate le parte ut supra a doi de mei garzoni che si trovarano de venuti star con mecco et la terza a m(astro) Hieronimo da Sancta .+. [Croce] pictor veniciano per li soi putti cossi tutte le massericie de l'arte a questi parimente el tuto etiam li quadri over tellari comenciati⁵.

² Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, pp. 153-154

³ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, p. 63.

⁴ In una nota del 25 gennaio 1531 Lotto riepilogava la situazione dei cartoni, indicando in suo possesso solo sei di piccolo formato e segnalando venticinque, tra grandi e piccoli, ancora non restituiti dalla MIA di Bergamo. Si veda Chiodi 1998, p. 223.

⁵ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, p. 64.

Quel che interessa qui sottolineare è il valore conferito da Lotto ai ferri del mestiere, che non potevano essere alienati o consegnati a chicchessia, ma dovevano passare nelle mani di altri pittori consapevoli del loro impiego, fossero essi antichi allievi o colleghi ben conosciuti⁶. L'idea della trasmissione delle competenze appare chiara laddove i materiali affidati, come opzione alternativa, a Girolamo da Santa Croce fossero utilizzati per favorire la crescita professionale dei suoi figli, ancora in tenera età. Una simile dinamica appare connaturata alle consuetudini del mestiere ed era destinata a ripresentarsi in occasione del successivo testamento del 1546, allorquando Lorenzo incaricava il collegio della veneziana Scuola dei pittori di individuare due giovani, terrieri o forestieri, capaci di utilizzare i materiali lasciati in eredità⁷. È però utile soffermarsi sul primo atto, perché testimonia la premura del pittore veneto verso tre suoi vecchi allievi, del tutto identificabili anche sul piano delle opere compiute.

Francesco Bonetti era bergamasco e intratteneva contatti con Lotto sin dalla fine del secondo decennio⁸. In alcune lettere inviate da Venezia – tra il 1524 e il 1530 – alla Congregazione della Misericordia di Bergamo e riguardanti le celebri tarsie per Santa Maria Maggiore, il Bonetti figura come intermediario di Lotto per l'impiego e il corretto utilizzo dei modelli⁹. Per un certo periodo l'attività del pittore bergamasco dipese dalle invenzioni lottesche, perché in una lettera, inviata nel gennaio 1531 al medico e organista Battista Cucchi, Lotto richiese la restituzione di «certi desegneti» inviati tempo prima a Bonetti¹⁰. Forse si trattava, come supposto da Francesco Colalucci, di modelli consegnati da Lotto al suo collaboratore di fiducia per aiutarlo nella professione, visto il contesto artistico piuttosto competitivo creatosi nel centro orobico tra secondo e terzo decennio¹¹. Comunque sia, Lotto nella circostanza mostrò di avere a

⁶ La prassi che contemplava la trasmissione di materiali della professione da maestro a maestro per via generazionale doveva essere piuttosto diffusa e lo stesso Lotto probabilmente era beneficiario in tal senso allorquando lo scultore Gian Cristoforo Romano, attivo nell'ultima fase della sua vita per il cantiere laurenziano, dettava testamento il 30 aprile 1512 lasciando i disegni e i modelli in cera di mano altrui a quattro pittori: a Franchino da Como, a Giovanni e Bernardino di Arezzo e a tal maestro Lorenzo veneto, che Chiara Pidotella individua plausibilmente in Lorenzo Lotto. Si veda in merito Pidotella 2011, pp. 88, 92. Inoltre Coltrinari 2013, p. 128, nota 80.

⁷ Caroli 1980, p. 315. Si riporta il passo nella trascrizione di Flavio Caroli, da cui si evince anche la volontà di Lotto di far sposare i giovani pittori selezionati con due fanciulle dell'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo: «Item subito investigar per via del collegio de la Scola de dipintori, trovar doi giovani pictori o terrieri o forastieri habitanti in Venetia, che siano da ben et introduti ne l'arte de la pictura, atti a saper operar et valersi de le cose mei ut supra et medesimamente trovar doi de le fie del luoco del Ospital ut supra che siano de quiete nature, sane di mente e corpo, sufficiente a governi de case et queste fie darle per moier ali sopra diti gioveni». Si veda anche Frapicini 2011, p. 167.

⁸ Dal Pozzolo 2000, p. 177. Sul Bonetti si consulti Argenti, Barachetti 1975, pp. 363-369.

⁹ Si veda per le citazioni del Bonetti nelle lettere lottesche alla MIA di Bergamo il regesto, ivi, pp. 363-364.

¹⁰ Chiodi 1998, p. 227.

¹¹ Colalucci 1998, p. 179. Per il testo della lettera cfr. Chiodi 1998, p. 227.

cuore le sorti del suo giovane allievo e collaboratore, così come si evince dalla medesima lettera a Battista Cucchi, allorquando scrive: «de li quali [i cartoni per la MIA] non dago carico a Francesco n.ro perché so che molto è occupato et maxime intendo ch'el sta poco in Bergamo, ch'el va lavorando per le valade et fa molto bene»¹². Nel 1534 Bonetti, assieme a Lucano da Imola, firmò l'*Assunzione della Vergine* a Pizzino in Val Taleggio, dove la parte superiore, raffigurante la Madonna e gli angeli, ripropone la soluzione impiegata dal maestro nella pala di Celana del 1527¹³. Non si hanno ulteriori informazioni, ma certamente Bonetti manifestò un livello qualitativo piuttosto modesto, distante anni luce dalle capacità lottesche. Eppure la sua collaborazione risultò preziosa, quando si trattò di gestire a distanza la complessa vicenda dei cartoni per le tarsie bergamasche, negli anni del ritorno lagunare di Lotto. Il maestro ne fu riconoscente a tal punto da individuare il giovane come privilegiato destinatario di parte dei suoi materiali professionali.

Se Francesco Bonetti era fin qui ben noto agli storici dell'arte, il secondo antico allievo deve essere opportunamente riconosciuto: si tratta di Giulio Vergari da Amandola, pittore marchigiano documentato dal 1502 al 1550¹⁴. Le prime testimonianze nel 1502 lo indicano come retribuito per la pittura in quel di Amandola dell'arme appartenente al cardinal legato della Marca, mentre nel 1524, secondo gli atti del comune, fece parte del Pubblico Reggimento in sostituzione del fratello Pier Domenico, morto poco tempo prima¹⁵. Nel 1528 fu priore e nel 1534 si impegnò a decorare la cappella di Santa Elisabetta nella Chiesa di Sant'Agostino, con dipinti ora scomparsi. Nel 1550 insieme col figlio Vitruccio, ugualmente pittore, dipinse l'arme di Giulio III¹⁶. Del

¹² *Ibidem*.

¹³ Argenti, Barachetti 1975, p. 367, scheda 3.

¹⁴ Su Giulio Vergari si veda Cleri Fanelli 1981a, pp. 218-220; Zampetti 1989, pp. 360, 364, nota 9.

¹⁵ Antonelli 1995, p. 105. Inoltre Papetti 2004, pp. 95-96, che definisce Giulio Vergari una «singolare figura di artista» dilettante, protagonista delle vicende politiche ed economiche della città di Amandola nella prima metà del XVI secolo.

¹⁶ Allo stato attuale delle nostre cognizioni archivistiche Giulio Vergari difficilmente può essere identificato nel Giulio Antolini pittore che tra il 1500 e il 1527 era retribuito per piccoli interventi decorativi a beneficio della residenza priorale maceratese, segnatamente per la pittura delle armi del papa, dei cardinali legati e delle autorità al tempo vigenti. Per sommarie informazioni archivistiche su questo artefice si veda Paci 1971, p. 42 e nota 25; Idem 1973, p. 42, nota 276. Di seguito si riportano le trascrizioni delle note documentarie in Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASM), *Piorale di Macerata*, b. 177 (spese 1500-1501), c. 170: «*Iulio Antolyni pro pictura insignium Comunitatis in bulla correrii bolonienos quatuor*»; ivi, c. 226: «*Iulio Antolyni pro residuo laborum picturarum duodecim scutorum pro palliis sancti Iuliani bolonienos sex*»; ivi, c. 293v: «*Iulio Antolyni pro salma una cum dimidio grani molen. florenos tres et bolonienos triginta*»; ivi, c. 311v: «*Iulio Antolyni pro manefactura pennoneriorum bolonienos sexaginta et pro auro in eis misso bolonienos viginti et pro argenti florenum unum cum dimidio*» e per «*armis factis in adventu legati in totum florenos tres et bolonienos triginta admiss. grano*»; ivi, c. 353: «*Iulio Antolyni pro decem et octo armis R(everendissi)mi d(omini) legati ab eo depictis pro Comunitati in primo et secundo adventu Legati. bolonienos viginti*» (ottobre-novembre 1501); ivi, *Priorale di*

Vergari rimangono poche testimonianze pittoriche. In particolare la *Madonna del Rosario* della parrocchiale di San Michele di Bolognola risalente al 1519 e recante un cartiglio in basso con un'iscrizione del seguente tenore:

ROSARII HOC DIVI EST OP FRATERNITATI DICATVM PRIORATVSTEMPORE
EXACTVM MATHEI PETRICOLE ET JACOBI PIER ANGELI SERO SINDICATVS
ANGELI GVLINO ANO A NATALI C(H)R(IST)I ANO MDXIX JVLIVS DE AM(ANDV)
LA DEPINXIT DEO FAVENTE¹⁷.

Segue la *Madonna del soccorso* per San Giovanni Battista a Montemonaco, firmata, datata 1520 e commissionata da Giovanni Virgilio Garulli. Ai dipinti siglati devono essere aggiunti la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito* della chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba a San Ginesio¹⁸ (fig. 1), la *Madonna del Soccorso* della Pinacoteca Duranti di Montefortino¹⁹ e una *Madonna con il Bambino fra i santi Pietro e Paolo* (fig. 2), proveniente dalla chiesa di San Francesco a Capestrano in provincia dell'Aquila, ora ubicata presso la Staatgalerie di Stoccarda²⁰. Inoltre,

Macerata, b. 179 (spese 1502-1503), c. 74: «*Iulio Pictori pro 12 armis pictis ab eo de armis legati et Car(dina)lis fl. unum et bolonienos viginti pro bulla conservate*» (per la venuta del cardinale legato della Marca Alessandro Farnese in data 8 dicembre 1502); ivi, c. 78: «*Iulio pictori pro pictura . 4 . armorum comunitatis in lapidibus Tyburtinis et pro. 14 . armis comunitatis depictis in carta compositis in cereis et palliis fl. unum et bolonienos triginta quatuor pro bull. conservate*»; ivi, c. 126: «*Iulio pictori pro integra solutione insignium R(everendissi)mi D(omini) Legati fl. quatuor*» (aprile – maggio 1503); ivi, Priorale di Macerata, b. 58 (Riformanze), c. 257: «*Iulio Antholini pictori pro pictura decem Armorum Pape, R(everendissi)mi D(omini) Legati, et eis locumtenentis positorum in quibusdam locis dicte Civitatis ad exultationem prefati legati in eis reditu etc. bolonienos triginta*» (nota del 29 novembre 1512); ivi, Priorale di Macerata, b. 1088 (spese 1518), c. 143: «*Iulio pictori pro insignibus R(everendissi)mi D(omini) Legati Armellini, Vicelegati et Thesaurarii pintis sopra portis Civitatis fl. tres de pecuniis*» (22 maggio 1518); ivi, Priorale di Macerata, Camerlenghi, b. 181, c. 81v (aprile 1525): «*Item pro pictura bussulorum bolonienos decem magistro Julio*»; ivi, c. 84v: «*Magistro Julio pictori pro picturis factis in segio Magnificorum dominorum priorum in arrengeria et banco ad scribendum, pro integro salario florenos tres solutos per Jacobum Pauli Simboli de malleficio ut in introitu*». Ivi, c. 191v (maggio 1527): «*Julio pictori pro armi pape, legati et vice legati thesaurerii et comunitatis ducatos vigintiocto*». Alcuni figli del pittore – in particolare Antolino e Lattanzia – frequentarono l'ambiente maceratese, ma non si dimostrarono del tutto estranei alla realtà di Amandola – terra del più noto Giulio Vergari – così come dimostrato in un atto del 1 dicembre 1536, dove Lattanzia si riconosceva debitrice di tal Benedetto da Sanseverino per la somma di otto scudi e mezzo, riguardanti una certa quantità di damasco nero. Nell'occasione figurava in veste di testimone tal *Baptista Valentini de Amandula*: ASM, Archivio notarile di Macerata, notaio Pierfrancesco Ciccolini, vol. 456, c. 202v. Per altre carte d'archivio riguardanti Antolino di Giulio pittore in rapporto ad attività di tipo agricolo, nel periodo tra il 15 gennaio 1535 e il 20 maggio 1539, si veda ivi, cc. 145, 255, 302. Si ringrazia vivamente Francesca Coltrinari per la segnalazione e la trascrizione dei documenti del Priorale di Macerata, Camerlenghi e del notarile di Macerata, come anche per avermi indirizzato verso le utili note archivistiche di Libero Paci.

¹⁷ Cleri Fanelli 1981a, pp. 218-220.

¹⁸ Cleri Fanelli 1981b, pp. 348-349, scheda 86; Antonelli, Gagliardi 2002, p. 31; Barucca 2004, pp. 155-156.

¹⁹ Coltrinari 2003, pp. 55-58.

²⁰ Antonelli 1995, p. 105.

nella chiesa delle Grazie presso Sarnano gli si attribuisce un affresco raffigurante la *Madonna in trono tra i santi Bernardino e Sebastiano*, posto nella cappella della navata sinistra. Sul rombo del suppedaneo compaiono la data 1523 e l'indicazione: «hoc opvs f.f. dominic. nico / lai alias ferratii»²¹. A parte il caso tutto da verificare di Capestrano, le opere superstiti sembrano indicare un raggio d'azione circoscritto entro un limitato territorio, comprendente Amandola, Bolognola, Montemonaco e Sarnano: tutti centri esclusi dall'attività di Lotto, con il quale i rapporti furono forse prolungati nel tempo.

Il terzo allievo è da identificare nel pittore e intagliatore veneziano Pietro di Giovanni attivo a Ragusa, l'odierna Dubrovnik, tra il 1512 e il sesto decennio del Cinquecento. L'artefice giunse nella città illirica, dopo una breve esperienza a Recanati al seguito di Mihajlo Hamzic, a cui lo legava un contratto annuale stipulato tra Pietro e Giacomo, fratello di Mihajlo, poi esteso fino alla morte del maestro nel 1518²². Nella città dalmata Pietro portò a compimento il *polittico di San Giuseppe*, in precedenza avviato da Mihajlo per il duomo, mentre nel 1548 fu certamente a Venezia al tempo dell'incarico affidatogli di decorare la cornice dell'altare maggiore del convento femminile di Sant'Andrea a Ragusa, con l'inserimento di dieci figure di santi in rilievo²³. Membro della confraternita dei pittori ragusei, dal 1561 l'artefice è documentato a Stagno (Ston), centro di origine della consorte Katarina, figlia di Matia Radibratovich²⁴. Tra le sue opere spicca il grande polittico a tempera su tavola, raffigurante la *Madonna tra santi*, l'*Eterno in gloria* e il *Cristo portacroce*, per la chiesa francescana di Santa Maria di Spilice sull'isola di Lopud, risalente al 1523. A quel tempo afferisce anche il trittico raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Biagio, Francesco, Agostino e Nicola di Bari* per l'altare maggiore della chiesa di Nostra Signora di Napuca, ora nel museo parrocchiale di Lopud. Al quarto decennio del Cinquecento si colloca la *Sacra Conversazione* della chiesa di Sant'Andrea a Pile, con al centro la *Vergine con il Bambino* e ai lati *Sant'Andrea* e *San Giuseppe*. Inoltre è degna di menzione la miniatura su pergamena all'interno della matricola della confraternita di San Lazzaro di Ragusa, ora presso il Drzavni Archiv di Dubrovnik. Il pittore prese anche parte alla decorazione del soffitto del Palazzo dei Rettori a Ragusa, per cui sussistono documenti che attestano un pagamento in favore di Pietro di Giovanni per i lavori svolti e i materiali utilizzati²⁵.

²¹ Ivi, p. 105, nota 62.

²² Punzi 2003, p. 281. Si veda anche Idem 2000, p. 143. Inoltre Prijateli 1993, pp. 281-287.

²³ Punzi 2003, p. 282.

²⁴ Ivi, pp. 281-282. Pietro di Giovanni aveva aperto una propria bottega in un edificio appartenente al convento raguseo di San Michele.

²⁵ Ivi, pp. 282-283.

2. *Lotto e due creati palmeschi: Bonifacio de' Pitati e Alessandro Oliverio*

Per valutare il corretto significato insito nel rapporto tra Lotto e i suoi antichi allievi è necessario ampliare lo sguardo sull'orizzonte: in tal senso il testamento del 1531 si rivela estremamente utile per verificare il reale tenore del contesto artistico gravitante attorno a Lotto negli anni a cavallo tra terzo e quarto decennio del Cinquecento. Già Philip Cottrell ha sottolineato il rapporto sussistente con l'ambito afferente alla bottega di Palma il Vecchio, in particolare attraverso la figura dell'allievo Bonifacio de' Pitati: il pittore veronese avrebbe assunto un ruolo di particolare evidenza a partire dalla seconda metà del 1528, dopo la morte di Palma, portando a termine le imprese lasciate incompiute dal maestro²⁶. Il riconoscimento quale legittimo erede e successore di Palma sarebbe stato sancito in via ufficiale nel 1531 dall'Arte dei depentori, con la designazione quale commissario, assieme ai colleghi Tiziano e Lorenzo Lotto, sopra il lascito testamentario di Vincenzo Catena in favore delle figlie dei pittori poveri²⁷. Nel medesimo anno Lotto lo avrebbe scelto per condurre a termine le opere incompiute in caso di eventuale morte²⁸, forse anche a causa dei buoni servizi offerti all'indomani della scomparsa di Palma. Il positivo sodalizio con Lotto, artefice notoriamente vicino ai padri domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, avrebbe consentito a Bonifacio di accedere al prestigioso incarico per la pala (fig. 3) della cappella patrocinata dagli eredi di Sigismondo Cavalli presso la basilica veneziana. Il favore incontrato con il *San Michele che scaccia Satana* avrebbe indirizzato il veronese – forse con il sostegno di Marino Cavalli secondo l'ipotesi di Francesca Cortesi Bosco – verso l'ambito impegno di decorare il Palazzo dei Camerlenghi²⁹. I pagamenti per tale impresa iniziarono nel dicembre 1529 in un tempo indiscutibilmente assai prossimo alla pala del *San Michele*. Tuttavia non si può escludere un percorso inverso che, dal completamento di alcuni dipinti avviati da Palma per Francesco Querini, giunga al Palazzo dei Camerlenghi e, solo attraverso un così importante lavoro, alla cappella Cavalli per via di quel Marino così addentro alle cose riguardanti la magistratura dei Camerlenghi. Appare certo il rapporto di fiducia esistente tra Lotto e Bonifacio, perché solo in questa ottica può leggersi l'onere affidato al veronese di completare quanto rimasto in sospeso. Certamente il percorso figurativo del de' Pitati, avviato sotto l'alto insegnamento di Palma il Vecchio e nel tempo suggestionato dalla pittura di Tiziano, non sembrerebbe a un primo sguardo aver molto a che fare con la poetica lottesca. In realtà è lo stesso Bonifacio ad avere inciso in maniera determinante sulla fase matura di Lotto, più di quanto fino ad ora immaginato.

²⁶ Cottrell 2004, pp. 20-30. Inoltre sui rapporti tra Lotto e Bonifacio de' Pitati insiste anche Herman 2003, pp. 38-62.

²⁷ Cottrell 2004, p. 24; Herman 2003, p. 43; Favaro 1975, p. 110.

²⁸ Frapicini 2011, pp. 149, 153-154.

²⁹ Herman 2003, pp. 38-62, in particolare p. 42. Inoltre Cortesi Bosco 1998, p. 43.

Se si dovessero considerare per corrette le ipotesi di Herman e di Cottrell, facendo discendere l'incarico per il Palazzo dei Camerlenghi dal successo ottenuto con la pala Cavalli dei Santi Giovanni e Paolo, il paesaggio della lottesca *Gloria di San Nicola* (fig. 4) dei Carmini di Venezia risulterebbe contemporaneo o di poco più tardo rispetto a quello del *San Michele* di Bonifacio: così, nell'ottica di un rapporto spesso istituito dalla critica, l'esempio del de' Pitati potrebbe precedere la soluzione esibita da Lotto. Se la vicenda si limitasse solo a questa circostanza non sarebbe possibile addivenire a particolari conclusioni, ma ovviamente c'è dell'altro. Giustamente Herman ha ribadito l'appartenenza alla bottega di Bonifacio della *Madonna del Rosario* (fig. 5) realizzata per l'Oratorio di Santa Maria a Montefano³⁰, un piccolo centro marchigiano in quel tempo sottoposto alla giurisdizione di Recanati. La correttezza attributiva è garantita dalla derivazione del nucleo centrale con la Vergine e il Bambino dalla pala Mocenigo per Santa Maria Maggiore a Venezia³¹, ora presso le Gallerie dell'Accademia, come anche dalla derivazione di una scena minore con la *Presentazione al tempio* dall'analogo soggetto del National Museum di Stoccolma, assegnabile alla bottega di Bonifacio³². Secondo Herman, inizialmente la pala di Montefano doveva essere compiuta dallo stesso Lotto, che, tornato nel 1540 a Venezia, avrebbe poi passato l'incarico al de' Pitati³³. Cosa possibile, considerando come la pala Mocenigo per Santa Maria Maggiore sia databile intorno al 1543, in un tempo contemporaneo o di poco precedente l'esecuzione della cona per Sant'Antonio di Castello³⁴. La *Madonna del Rosario* di Montefano costituisce un caso singolare nella produzione di Bonifacio, che, a lungo impegnato nella decorazione del Palazzo dei Camerlenghi, pare non aver avuto la necessità di allargare il proprio mercato fin lungo le sponde adriatiche o tanto meno verso aree di entroterra. Nel caso specifico il pittore veronese si insinua nel tradizionale rapporto di committenza sussistente tra Lotto e i piccoli centri marchigiani, quasi colmando l'apparente vuoto lasciato dal veneziano nel periodo intercorso tra il 1540 e il 1546. Sul piano figurativo, immaginando un dialogo tra i due pittori proseguito nel corso del quinto decennio, non andrebbe sottovalutata la possibilità di cogliere alcune suggestioni tratte dal linguaggio del de' Pitati nella pala che segna il ritorno dell'opera lottesca in territorio marchigiano: la *Vergine in gloria e santi* di Mogliano (fig. 6). Qui la rigorosa ripartizione tra lo spazio della Madonna in gloria e quello dei sottostanti

³⁰ Herman 2003, pp. 49-50, 177, nota 123.

³¹ Per una complessiva vicenda critica sul dipinto si veda Pistoia 1976, pp. 92-93, scheda 7, dove si esclude la responsabilità del Pistoia nell'esecuzione del dipinto, smentendo l'ipotesi di Ludwig che il disegno compositivo spettasse a Bonifacio, mentre la realizzazione a Jacopo Pistoia.

³² Herman 2003, p. 49.

³³ L'attenzione sia pure occasionale dell'ambiente attorno a Bonifacio verso la pittura di Lotto potrebbe essere testimoniata da una *Sacra famiglia con Santa Caterina*, già in collezione von Osmitz a Bratislava. Il dipinto deriva da prototipi lotteschi, tra i quali si colloca la celebre versione dell'Accademia Carrara di Bergamo, datata 1533. Si veda Dal Pozzolo 2000, p. 181.

³⁴ Ivi, pp. 179-180.

santi, nella diffusa linea iconografica qualificabile come *Virgo in nubibus*, sembra affine alle soluzioni in quel tempo adottate da Bonifacio, in particolar modo proprio con la pala Mocenigo e l'altra per Sant'Antonio di Castello. Certamente nel caso di Mogliano influì il modello tizianesco proposto nella cona veneziana di San Niccolò della Lattuga, ora presso la Pinacoteca Vaticana, ma la citazione si limita all'edera semicircolare delimitante lo spazio riservato ai santi³⁵. Sul piano della stesura pittorica Lotto sembrerebbe voler applicare modalità prossime alle soluzioni dei comprimari come il de' Pitati, piuttosto che alla pastosa fusione cromatica di Tiziano e dei suoi più immediati seguaci. A Mogliano in fase di finitura il colore è steso a macchie poco amalgamate con il resto della tessitura, ma con pennellate spesse e materiche, piuttosto evidenti in una visione ravvicinata³⁶. Forse Lotto era alla ricerca di una prassi in grado di rendere più moderna e aggiornata la propria pittura, per quanto in una chiave alternativa all'ormai dominante sintassi tizianesca. Bonifacio, cresciuto nel solco moderato di Palma il Vecchio, costituiva un buon modello di riferimento per aggiornare la conduzione pittorica senza tradire l'essenza della personale vicenda artistica. Nel tempo Lotto continuò la frequentazione di artisti moderatamente sospinti verso gli esiti della pittura moderna, pur senza pervenire all'accesa matericità pittorica di Tiziano o alla disinvolta e spazialmente audace stesura del giovane Tintoretto: così nel 1548 Lotto scelse Paris Bordon, come suo perito di parte, per stabilire il prezzo di tre ritratti commissionati da Francesco Canali, tintore a Venezia nel sestiere di Santa Croce in Sant'Eustachio, che a sua volta convocò quale esperto il pittore Gian Pietro Silvio³⁷. In laguna Lotto mantenne i contatti con artefici alternativi all'aulico linguaggio tizianesco e in buona parte derivanti dalla scuola di Palma il Vecchio: in particolare con Bonifacio de' Pitati e Paris Bordon, ma anche con il meno conosciuto Alessandro Oliverio, reale personaggio di raccordo tra Lorenzo Lotto e l'ambito culturale palmesco³⁸. Non a caso l'unica opera certa dell'Oliverio consiste in un ritratto virile della National Gallery of Ireland di Dublino, firmato «alesander.oliverivs.v»³⁹, debitore in misura inequivocabile della più riconoscibile ritrattistica di Palma. Del resto le poche informazioni archivistiche a disposizione confermano il ruolo del pittore quale cerniera tra i due più grandi maestri, tanto che il 7 ottobre 1532 l'Oliverio sottoscrisse, in qualità di testimone, il testamento della moglie di un aiutante di Palma il Vecchio: tal maestro Alvise di Serafino da

³⁵ Paraventi 2011, p. 208.

³⁶ Poldi 2011, pp. 212-213.

³⁷ All'ottobre del 1548 è indicato nel *Libro di spese* l'arbitrato di Paris Bordon, per parte di Lotto, e di Gian Pietro Silvio, per parte del committente, relativo a tre ritratti, rispettivamente di Francesco Canali, della consorte e del figlio Domenico. I periti stimarono i ritratti 12 fiorini l'uno, mentre Lotto riteneva valessero 20 fiorini al pezzo: cfr. Grimaldi, Sordi 2003, p. 64 (c. 41v).

³⁸ Su Alessandro Oliverio si veda Ciardi Dupré 1975, pp. 471-485. Philip Rylands ritiene l'Oliverio uno dei tanti pittori della comunità bergamasca, da dove Palma il Vecchio attingeva per procurarsi collaboratori (Rylands 1992, p. 111).

³⁹ Ivi, pp. 473-474, scheda I.

Bergamo⁴⁰. Proprio l'Oliverio doveva essere il destinatario, assieme a Girolamo da Santa Croce, dei materiali della professione, stando alle disposizioni di Lotto contenute nel codicillo testamentario redatto in data 15 gennaio 1533. Nella circostanza il pittore veneto stabiliva che

le Cosse de l'arte sia fate due parte a doi mei compari pictori tra loro a dividersi. m(astro) Alexandro gatozo in Borgaloco de San Lorenzo; et m(astro) Hieronimo de Sancta Croce: a San Martin in pessina apresso l'ospedaletto⁴¹.

Lotto stimava il meno fortunato Alessandro così tanto da persuadersi a mutare le istruzioni del precedente atto, stabilendo la consegna degli strumenti dell'arte non più ai suoi antichi allievi, ma a un collega e amico afferente all'esperienza figurativa di Palma il Vecchio. Il rapporto tra i due continuò a lungo, nel solco di una fraterna benevolenza di Lotto verso l'Oliverio: così nel 1542 il veneziano annota nel suo libro di spese un credito di sei lire nei confronti di

el compar Alexandro Olivier depentor in borgoloco de San Lorenzo in Venetia per prestatì lire 6 et per segno volse lassar in deposito azuro ultramarin sazj 4 con la carta, qual azuro ho lassato in man a misser Bartolamio Carpan zoilier in Venetia, in ruga in Cale dal Sol, quale habia a restituire al sopra dito compar dandoli lire 6⁴².

L'amicizia con l'Oliverio era tale, che il pittore veneziano, constatato lo stato di bisogno del collega, gli restituì l'azzurro oltremarino lasciato in deposito a garanzia del prestito. Così nel 1544 Lotto registra:

in Venetia adì...agosto 1544, el contrascrito mio compar Alexandro Olivier hebbe il suo azuro per mia commissione gratis senza denari, perché non havia comodo torlo, ma bisognoso, et con mia lettera a misser Bartolamio Carpan feci dargelo⁴³.

Quanto detto non può dimostrare l'esistenza di un'antica familiarità tra Lotto e Palma, ma il ricordo giunge quasi in modo meccanico alla contiguità delle due biografie nelle *Vite* vasariane⁴⁴. Palma e Lotto erano artisti a metà strada tra il grande centro lagunare e la prospettiva locale e più stanziale dell'entroterra: entrambi di origine bergamasca, ma proiettati verso un contenuto aggiornamento lungo le acque della Serenissima. Nei due rimase sempre qualcosa di visceralmente lombardo, ma il primo propose nel tempo una vulgata semplificante della parlata di Tiziano, mentre l'altro non seguì tale strada e preferì accentuare le componenti psicoaffettive tipiche della sua attività

⁴⁰ Ivi, pp. 471-472.

⁴¹ Cortesi Bosco 1998, pp. 11-12; Frapiccini 2011, p. 159.

⁴² Grimaldi, Sordi 2003, p. 10 (c. 3v).

⁴³ Ivi, p. 11 (c. 4).

⁴⁴ Vasari (ed. Milanese 1906), pp. 243-253. Vasari introduce la biografia di Lotto, subito dopo quella di Palma il Vecchio, con le celebri parole introduttive: «Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto pittor veneziano». Si veda Ivi, p. 249.

bergamasca di secondo e terzo decennio. Poi qualcosa interviene nella pittura di Lotto nel corso degli anni Quaranta: la pala di Mogliano si attesta verso quel registro pittorico moderatamente aggiornato su certe soluzioni suggerite dai comprimari della scena veneziana, mentre più complessa appare la lettura della cona per San Giacomo dell'Orio e di quella dorica per San Francesco alle Scale.

3. *Lotto, Girolamo da Santa Croce e i rapporti tra centro e periferia*

Proprio la consapevolezza di Lotto in merito all'incidenza della propria pittura nell'ambito di determinati territori periferici e il rapporto con maestranze, esperte nel soddisfare committenze decentrate, indicano le corrette coordinate per comprendere talune dinamiche di quel tempo. Nel 1544 Lotto con il polittico di Giovinazzo⁴⁵ rispose all'incarico più meridionale capitatogli lungo l'area adriatica⁴⁶, spingendosi in un territorio più volte frequentato da una bottega ben nota al veneziano: quella di Girolamo da Santa Croce. Lotto menzionò almeno tre volte il collega: nel 1531 e nel 1533 per il già ricordato lascito riguardante parte degli strumenti del mestiere, da destinare alla formazione dei giovani figli di Girolamo, e nel 1542, quando il pittore veneto registrò nel suo *Libro di spese* un pagamento per l'aiuto prestato dal Santa Croce nella realizzazione di due teste del Salvatore per maestro Sisto, frate domenicano presso i Santi Giovanni e Paolo di Venezia⁴⁷. La consuetudine tra i due potrebbe risalire sin dai primi due decenni del Cinquecento, allorquando Girolamo assunse un ruolo determinante nella conduzione della bottega del vecchio Giovanni Bellini, da cui forse entrambi, pur in tempi diversi, provenivano. Certamente sia Lotto che Girolamo vantavano origini in contesto bergamasco, perché il secondo

⁴⁵ Per il polittico di Giovinazzo di Lorenzo Lotto si veda Donati 2012a, pp. 188-191. Inoltre Donati 2012b, pp. 258-263, scheda 8, dove si propone di riconoscere l'originaria cimasa in un *Ecce Homo* in collezione privata, che sul piano iconografico mal s'accorda con il «Christo pietoso» indicato da Lotto nel suo *Libro di spese diverse*, da interpretare con un *Cristo in pietà*. Giustamente Francesco De Carolis osserva come l'*Ecce Homo* sia un olio su tavola, mentre il *San Felice in cattedra* un olio su tela, solo successivamente trasportata su tavola: De Carolis 2013, p. 53 n. 34.

⁴⁶ Risultano significative le presenze in territorio pugliese di opere appartenenti ad artisti veneziani non del tutto centrali nel solco della committenza lagunare, quali Pordenone e Savoldo. Sulle realizzazioni del Pordenone per Terlizzi e Gallipoli si veda Donati 2012a, pp. 175-185. Inoltre per il dipinto di Gallipoli Barbone Pugliese 2012b, pp. 274-277, scheda 13. Ancora Cohen 1996, pp. 672-674, scheda 65 per la pala di Terlizzi, e pp. 674-675, scheda 66, per quella di Gallipoli. Si veda anche Furlan 1988, pp. 235-237, scheda 100, per il dipinto di Terlizzi, pp. 237-238, scheda 101, per quello di Gallipoli. Caterina Furlan colloca le due opere pugliesi nella seconda metà del quarto decennio. Sulla pala di Savoldo per Terlizzi si consulti Donati 2012a, pp. 185-187, come anche Barbone Pugliese 2012c, pp. 278-279, scheda 14. Inoltre Dello Russo 1989; Frangi 1992, p. 132, scheda 42.

⁴⁷ Grimaldi, Sordi 2003, p. 217 (c. 197): «doi teste de Salvator per mastro Sixto frate in San Zanipolo me feci aiutar a mastro Hieronimo Santa + [Croce] L 10 s -».

apparteneva a una famiglia di artefici del piccolo centro di Santa Croce. Sul piano della cultura figurativa Girolamo alle immancabili discendenze belliniane univa un linguaggio decisamente esemplato sulla pittura di Cima da Conegliano, secondo modelli reiterati con continuità e trasmessi, attraverso i collaboratori e i figli, alla generazione successiva. Non mancano dopo l'esperienza belliniana, secondo la lucida interpretazione di Fritz Heinemann⁴⁸, modalità e soluzioni desunte dalla pittura di Palma il Vecchio, senza però rinnegare i primi maestri Gentile e Giovanni Bellini, come anche le dirette suggestioni da Cima.

La bottega familiare di Girolamo da Santa Croce, in linea con una proficua organizzazione del lavoro, tendeva a replicare nel tempo le soluzioni compositive, utilizzando medesimi cartoni in più imprese pittoriche. Tale strategia costituiva un punto di forza nel radicamento della bottega su terreni periferici, sprovvisti di originali alternative autoctone: la diffusione di codificate iconografie avveniva sostanzialmente sotto la garanzia di un riconoscibile marchio di fabbrica in grado di attrarre eventuali nuove committenze. Basti pensare alle immagini della Vergine replicate in area adriatica nell'ambito di polittici o pale d'altare: l'esempio, concepito nel 1535 per la *Madonna in gloria* del convento francescano di Košljun nell'isola di Krk⁴⁹, è riscontrabile anche nella pala della Chiesa Madre di Izola (Isola d'Istria)⁵⁰, già nel duomo di Capodistria (1537), e nell'elemento centrale del polittico di Santa Maria delle Grazie alle Paludi a Spalato, firmato e datato 1549⁵¹. Così anche l'immagine di Maria con il Bambino nella cona della chiesa di Sant'Anna a Capodistria⁵² ritorna nella tela della cattedrale di Lucera (fig. 7) in maniera del tutto puntuale⁵³. Oppure il san Bernardino da Siena del polittico della chiesa francescana della Visitazione a Pazin (Pisino d'Istria)⁵⁴, siglato e datato 1536, ricompare testualmente nel menzionato polittico di Spalato. Il san Giovanni Battista in un pannello afferente al medesimo polittico, vero crocevia nel percorso di Girolamo, è replicato in controparte nella pala di Lucera, come pure il san Girolamo dello stesso complesso spalatino discende dal Giosafat della pala presso l'altare maggiore della veneziana chiesa di San Giuliano⁵⁵.

I confronti potrebbero continuare a lungo⁵⁶, ma appare evidente la meccanica tendente a imporre in determinati territori – nel caso specifico lungo le coste istriane, dalmate e pugliesi – identificabili composizioni o tipologie certamente

⁴⁸ Heinemann 1962, p. 161.

⁴⁹ Della Chiesa, Baccheschi 1976, p. 30, scheda 17. Inoltre Čapeta 2010, pp. 311-319.

⁵⁰ Della Chiesa, Baccheschi 1976, pp. 29-30, scheda 13.

⁵¹ Ivi, p. 33, scheda 41.

⁵² Ivi, p. 30, scheda 14.

⁵³ Ivi, p. 31, scheda 24.

⁵⁴ Ivi, p. 32, scheda 35.

⁵⁵ Ivi, p. 34, scheda 52.

⁵⁶ In ultimo si veda Barbone Pugliese 2012a, pp. 21-22, che, tra l'altro, collega il polittico del Museo Diocesano di Trani, già nella locale chiesa di Ognissanti, con l'impresa avviata nel 1540 da Girolamo da Santa Croce per la parrocchiale di Blato nell'isola di Curzola.

elaborate a Venezia. La consuetudine con Girolamo da Santa Croce, nel corso del quarto e quinto decennio, potrebbe aver indotto Lotto ad incrementare la produzione di repliche, destinate a committenze periferiche. Derivazioni e copie dalla produzione lottesca circolarono sin dagli anni giovanili, ma indubbiamente numerosi dipinti devozionali, soprattutto di medie dimensioni, furono riproposti più volte a partire dagli anni Trenta/Quaranta del XVI secolo. Basti qui ricordare le versioni dell'*Adorazione del Bambino* di Loreto, discendente da quella del Louvre, del *Cristo e l'adultera* sempre di Loreto o della romana Galleria Spada, derivanti senza dubbio, nonostante i recenti restauri dell'esemplare lauretano, dal prototipo parigino; inoltre, il *Sacrificio di Melchisedech* confluito nel vecchio coro della Santa Casa e risalente a un cartone per le celebri tarsie bergamasche di Santa Maria Maggiore. Non vanno poi dimenticate le numerose riedizioni delle immagini di san Cristoforo, san Sebastiano e san Rocco: in particolare per il convento della Maddalena a Treviso, per quello di Santa Maria di Posatora ad Ancona o il *San Cristoforo* per il gruppo di dipinti consegnati da Lotto ad Agostino Filago con il proposito di tentarne la vendita⁵⁷. Che queste opere dovessero essere il frutto di modelli replicati appare chiaro dall'esistenza di pannelli del quarto / quinto decennio – come il *San Rocco* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (fig. 8) o il *San Sebastiano* (fig. 9) in collezione privata⁵⁸ – derivanti dal polittico di Castelplanio – i cui pannelli con i *Santi Cristoforo e Sebastiano* sono ora presso la Gemäldegalerie di Berlino – e dalla pala con i tre santi (fig. 10) del Museo Antico Tesoro della Santa Casa lauretana⁵⁹, rispettivamente risalenti al 1531 e alla prima metà del quarto decennio. L'ampia diffusione in ambito periferico di dipinti, aventi per soggetto i santi appena citati, si spiega considerando la fortuna del culto in rapporto agli eventi epidemici, con particolare riguardo alle ricorrenti insorgenze della peste. Il timore del morbo era particolarmente sentito nelle piccole comunità della Marca e la creazione di immagini, atte a esorcizzare il frequente pericolo, trovava notevole consenso. Non a caso il modello lottesco dei tre santi nacque forse a Venezia, ma appositamente per il contesto marchigiano: appunto per Castelplanio e per il santuario lauretano. Il pittore veneto doveva essere ben consapevole della validità formale di certe iconografie in determinate realtà territoriali, così come dimostrato in larga misura dalle numerose pale concepite lungo l'intera carriera per il trevigiano, le Marche e la bergamasca.

Entro tale prospettiva appaiono sorprendenti le scelte attuate da Lotto per una delle poche realizzazioni lagunari: la pala per la chiesa di San Giacomo dell'Orio (fig. 11), commissionata nel 1546 dalla scuola della Concezione

⁵⁷ Frapicini 2000a, pp. 165-168.

⁵⁸ Sul *San Rocco* di Urbino si veda Mochi Onori 2013, p. 96, scheda 9. Sul *San Sebastiano* in collezione privata si consulti Humfrey 2013b, pp. 98-100, scheda 10.

⁵⁹ Per la pala lauretana si veda in ultimo Humfrey 2013a, pp. 88-91, scheda 7, con datazione intorno al 1535. Inoltre Caldari 2011, pp. 156-161.

dedicata a Maria Immacolata⁶⁰. Il dipinto risulta piuttosto anacronistico rispetto al coevo contesto veneziano e non solo nel confronto con i più aggiornati pittori del momento, quali Tiziano e il giovane Tintoretto in testa. L'opera si caratterizza per un'impaginazione iconica assai semplificata e rispecchia in modo pedissequo le stringate indicazioni della committenza, registrate nel *Libro di spese*: «el quadro de pictura de colorj a olio con la Madonna el figliolo et san Jacomo et santo Andrea apostolo, e san Cosma e Damian et in aria doj anzeletj con una corona per precio de ducati vinti»⁶¹. Oltre a questi elementi la pala non presenta molto altro: la bisaccia e il copricapo da pellegrino ai piedi di Giacomo, sovente considerati parte di una gustosa natura morta *ante litteram*⁶², non sono altro che gli indicativi attributi iconografici del santo titolare della chiesa. Spesso la critica ha ritenuto il dipinto una debole derivazione dalla *pala dell'Alabarda* (fig. 12) della Pinacoteca Civica Podesti di Ancona⁶³, ma in realtà solo il sant'Andrea mostra qualche affinità con il Simon Giuda della cona dorica e molto vago sembra essere il rapporto sussistente per la figura della Vergine a mani giunte, comunque da intendere in controparte nella versione lagunare. Per il resto nella tela di San Giacomo dell'Orio tutto è ridotto in termini essenziali: nella parte inferiore sono visibili due gradini, ma non suggeriscono una qualche spazialità e nulla hanno a che vedere con quelli luministicamente caratterizzati e ben più articolati dell'esempio anconetano. Il dipinto veneziano nella sua piana conformazione esibisce un dettaglio iconografico piuttosto interessante e da valutare con una certa attenzione: a differenza di quanto avviene nel presunto prototipo dorico il piccolo Gesù è raffigurato come adagiato sulle ginocchia della Vergine in forma leggermente goffa e accovacciata, secondo una soluzione inedita nel repertorio lottesco. Il motivo deriva dall'immagine della Madonna orante in trono con il Bambino disteso sopra il manto materno, così come appare talvolta nella pittura quattro/cinquecentesca dell'Italia centrale, con particolare riferimento all'area umbro-marchigiana. In tal senso possono essere ricordati gli esempi forniti dal polittico di Monte San Martino⁶⁴ e da un pannello del Fitzwilliam Museum di Cambridge, forse un tempo parte di un polittico per il

⁶⁰ Sulla pala si veda Altissimo 2011b, pp. 112-119.

⁶¹ Grimaldi, Sordi 2003, p. 46 (c. 30v).

⁶² Pirovano 2002, p. 169.

⁶³ Il rapporto tra la pala dorica e quella per San Giacomo dell'Orio è indicato già in Berenson 1895, p. 282, e in Venturi 1929, p. 107. Il suggerimento è quasi unanimemente accolto dalla critica successiva ancora fino al contributo di Altissimo 2011b, p. 115. Berenson giunge a qualificare l'esempio veneziano come una "variante frettolosa della tela marchigiana": Berenson 1990 (ed. or. 1955), p. 162. Terisio Pignatti considera la tela di San Giacomo "stranamente impacciata ed arcaica" (Pignatti 1953, p. 180), mentre Pietro Zampetti intravede nell'opera il desiderio di adeguare la pittura al clima tizianesco allora imperante (Zampetti 1978, p. 165). Per Peter Humfrey la pala sembra richiamare un impianto compositivo quattrocentesco, tipico delle *Sacre conversazioni* (Humfrey 1997, p. 34, nota 7).

⁶⁴ Sul polittico di Monte San Martino si veda Delpriori 2011, p. 184, scheda 42, con bibliografia precedente.

San Francesco di Monte Santo (Potenza Picena)⁶⁵, dovuti alla mano di Vittore Crivelli. Con una certa sorpresa il precedente più vicino alla soluzione della pala di San Giacomo dell'Orio appare nell'affresco in San Tommaso e Barnaba a San Ginesio (fig. 1), attribuito a Giulio Vergari. Proprio nel murale recante il san Vito, realizzato fino al minimo dettaglio sull'analoga immagine del polittico recanatese di Lorenzo Lotto, è rintracciabile il possibile suggerimento colto dall'artista veneto per la sua semplificata e arcaizzante pala lagunare. È necessario domandarsi quale significato sia contenuto in una scelta di dettaglio in apparenza così periferica. La Vergine orante, coronata da due angeli e in contemplazione di Gesù adagiato sulle sue ginocchia, manifesta con chiarezza l'umile accoglimento del piano salvifico – concretizzatosi nell'incarnazione e nel sacrificio di Cristo – da parte dell'eletta Maria. Il sacro Bambino disteso sopra l'ampio manto della Madonna rinvia a una tradizionale iconografia di origine nordica assai diffusa in contesto appenninico e marchigiano in particolare: quella del Cristo adulto accolto nel grembo materno, così come rappresentato nei numerosi *vesperbilder* riscontrabili in quel territorio, non esclusa la stessa San Ginesio⁶⁶. In definitiva il piccolo Gesù con la sua particolare collocazione allude alla passione occorsa in età adulta e alla rivelazione manifestatasi per mezzo della Vergine. Nella necessità di proporre immagini semplici e pregnanti, Lotto ricorre alle iconiche soluzioni proposte nell'ambito di una cultura immediata – perché abitualmente sotto gli occhi di una pubblica devozione non troppo sofisticata – e tradizionalmente stabile, per essere ancorata a consuetudini poco mutabili nel tempo, come quella appenninica dell'Italia centrale. A questo punto bisogna chiedersi perché Lotto abbia proposto nei termini indicati una pala destinata non a un contesto periferico, ma all'ambiente lagunare. Una prima spiegazione proviene dalle caratteristiche della committenza: la scuola della Concezione della Vergine aveva tra i propri membri pittori di cassoni, intagliatori, conciatori, tintori, tessitori, cardatori di lana e mercanti di panni⁶⁷, ovvero figure professionali spesso in rapporto con le realtà appenniniche interessate alla lavorazione dei panni e alla commercializzazione dei tessuti. Non a caso tra i deputati che convennero con Lotto i termini dell'incarico figurava «ser Francesco de Zuane testor da panni avicario», ossia vicario della medesima scuola⁶⁸. Tra i maggiori centri di produzione dell'area medio-appenninica figuravano Camerino, Sarnano, Amandola, Sanseverino e San Ginesio, località toccate dalla cultura devozionale appena indicata e attraversate dall'esperienza figurativa crivellesca – tramite Carlo, Vittore e la loro scuola – così come anche dall'attività di Giulio Vergari in quel di Amandola e di San

⁶⁵ Di Provvido 1997, pp. 241-242, scheda 59.

⁶⁶ Si veda in merito Coltrinari 2004, pp. 9-14; Corso 2012, pp. 144-145.

⁶⁷ Sui membri della confraternita e sui loro profili professionali si veda Matthew 1988, p. 433, dove però i dati proposti fanno riferimento a liste di confratelli risalenti all'ottavo decennio del Cinquecento.

⁶⁸ Grimaldi, Sordi 2003, p. 46 (c. 30v).

Ginesio. In quest'ultimo centro, come anche a Sanseverino, si producevano panni grezzi, poi commercializzati lungo l'Adriatico e a Venezia, dove venivano ulteriormente lavorati o prendevano la via verso altre sedi di raffinazione⁶⁹. Entro siffatto percorso la scelta di Lorenzo Lotto per la realizzazione della pala potrebbe rispondere a precise strategie, incentivate della costante attività rivolta verso la Marca, a contatto con i *desiderata* delle piccole comunità. Chi meglio di Lotto poteva in quegli anni identificare in modo per nulla episodico un certo rapporto tra centro e periferia, tra Venezia e realtà marchigiane? È pur vero che i pittori afferenti alla scuola, ben rappresentati nella cona lagunare dalla presenza discreta dei santi Cosma e Damiano, potrebbero aver coinvolto Lotto a seguito di altre iniziative pittoriche, così come farebbe credere la menzione nel *Libro di spese*, in merito ai pagamenti per l'opera, del pittore maestro Bettino, che nell'occasione contò personalmente una piccola parte del dovuto⁷⁰, ma che nel 1542 era stato pagato dall'artista veneziano per aver sistemato la pala di Sedrina⁷¹. Bettino nel 1546 doveva essere un pittore autonomo piuttosto che un semplice collaboratore di Lotto, proprio perché nell'annotazione del celebre libro di conti è menzionato con la qualifica di maestro: doveva avere a che fare con la scuola della Concezione, pur avendo assistito il pittore veneto appena quattro anni prima. La cona di San Giacomo dell'Orio in sostanza traeva origine dalla lunga attività lottesca in contesti periferici e lo stesso artista doveva averne una chiara consapevolezza, tanto da adottare quella soluzione del sacro Bambino steso o accovacciato in grembo alla Vergine, così tipica dell'ambiente appenninico-marchigiano.

Il caso fin qui esposto denota una situazione ribaltata rispetto alla consueta prassi delle botteghe lagunari di concepire versioni semplificate, reiterate, di seconda mano o comunque adattate e da destinare alle richieste periferiche, quasi in una scontata dipendenza della periferia dal centro⁷². Lotto spesso destinò dipinti niente affatto banali ai committenti delle piccole comunità e si permise la consegna, nell'ambito di uno dei pochi incarichi lagunari, di una pala assai semplificata sul piano figurativo. Eppure, come già visto, nel caso di tele devozionali dalle medie/piccole dimensioni sembra seguire le modalità consuete nelle botteghe dei pittori da Santa Croce o di artefici similari attivi a Venezia. L'invio di cartoni, disegni, modelli in cera e in gesso indicherebbe persino la volontà di diffondere le proprie invenzioni nel cuore della Marca, a meno che tutto non si esaurisse in un mero commercio di strumenti professionali, ma pur

⁶⁹ Gobbi 2001, pp. 337-357; Di Stefano 2009, pp. 106-114.

⁷⁰ Grimaldi, Sordi 2003, p. 47 (c. 31): «In Venetia adi...agosto del 1546 die haver mastro Defende depentor casseler per cunto contra scritto contadj per mastro Betin depentor scuti 1 d'oro da sol».

⁷¹ Sotto il 4 febbraio 1542 Lotto registra un pagamento di una lira e soldi 16 «dati a Betin per conzar la tella de la palla de quelli de Sedrina». Si veda Ivi, p. 213 (c. 199).

⁷² Sulle dinamiche tra centro e periferia in Lotto e non solo è opportuno considerare il pur datato contributo di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg (Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 285-352).

sempre da orientare verso i mercati e le botteghe appenninico-adriatiche. In tal senso assume particolare significato l'episodio che vide, nel 1541, il mercante maceratese Ottavio da Macerata, figlio di un Giulio pittore, ottenere dalle mani dell'artista veneto olii e acquarelli su carta, disegni, schizzi, modelli in gesso, in cera e ben due cartoni originariamente ideati per il complesso intarsiato di Santa Maria Maggiore a Bergamo⁷³. Si trattò di un interessante episodio commerciale atto a tradurre dal centro alla periferia materiali tipici nell'attività di una bottega pittorica. Così nel 1531 l'artista veneto espresse l'intenzione di lasciare parte dei ferri del mestiere al Vergari, mentre dieci anni dopo consegnava a Ottavio di Giulio altri materiali professionali, con prevalente funzione di prototipi e modelli.

La circolazione di cartoni in ambito marchigiano sembra essere provata dal frequente ricorrere di riconoscibili soluzioni compositive. Il caso di Marchisiano di Giorgio, sottolineato nelle reali dinamiche storico artistiche di più ampio raggio dagli studi di Francesca Coltrinari, risulta illuminante: il tipo della Madonna sorreggente il Bambino, così come appare nella celebre *Madonna del pesce* di Raffaello, ora al Prado di Madrid, ricorre in almeno quattro casi lungo la produzione del pittore dalle origini albanesi⁷⁴. L'esempio più significativo è senza dubbio fornito dall'affresco della *Vergine con Bambino tra i santi Rocco e Antonio abate* della chiesa della Maestà di Urbisaglia, ma la medesima tipologia ritorna anche nella pala dell'altare maggiore presso la chiesa dei Santi Giovanni Battista e Pietro ad Appignano di Macerata, nella *Madonna con Bambino tra i santi Francesco, Chiara e un donatore*, ora nel museo della basilica di San Nicola a Tolentino ma proveniente dal convento di Sant'Agnese del medesimo centro marchigiano, e nella *Madonna in trono tra i santi Donato e Rocco* nella sala consiliare del palazzo municipale di Colmurano. Inoltre, come dimostrato da Francesca Coltrinari⁷⁵, nella tavola della Pinacoteca Civica di Sarnano, raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e un santo francescano*, mentre la figura intera della Vergine adotta una

⁷³ Frapicini 2009, pp. 266-277. Nella nota del 4 marzo 1541 Lotto consegnava a Ottavio otto teste colorite ad olio, altre tre solo disegnatte, otto "paesi" realizzarsi dal pittore Gaspare fiammingo, uno «schizeto de un porcho morto da putini», un «presepio d'acquarella in carta rosa cioè de libri da oro», due «cartoni grandi circha dua braza l'uno disegnati per colorir et comenzi a guazo, l'uno con la torre di Babilonia, l'altro con Helia in aria sul carro», un «torseto di cerra de una nudeta con una coscia levata senza testa braze e gambe» e un «cavalino barbaro che corre di cera». Inoltre l'artista retribuiva, per conto di Ottavio, lo scultore Naper «per certe nudete de gesso». Sulla vicenda complessiva si veda Ivi, pp. 266-267. I cartoni con la *Torre di Babilonia* e con il *Carro di Elia* erano stati concepiti per i pilastri intarsiati del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, assieme ad altro raffigurante «la ruina de Sanson», ma non trovarono l'auspicata trasposizione lignea. Si vedano le citazioni dei cartoni in questione in due lettere di Lotto al MIA di Bergamo del 18 luglio 1526 e del 29 ottobre 1527, pubblicate in Caroli 1980, pp. 297, 306.

⁷⁴ Coltrinari 2005-2006, pp. 25-51, in particolare pp. 49-51. Si veda anche per Marchisiano di Giorgio Coltrinari 2004, pp. 9-22, in particolare pp. 14-18. Inoltre, Pierangelini, Scotucci 2002a, pp. 95-142; Pierangelini, Scotucci 2002b.

⁷⁵ Coltrinari 2005-2006, pp. 25-51, in particolare pp. 39-41.

soluzione complessiva derivante dall'esempio dello standardo processionale per la Confraternita dei Raccomandati di Fabriano, ora nella milanese Pinacoteca di Brera, il volto ricalca testualmente una tipologia veneto-belliniana, assai diffusa tra gli allievi del grande vecchio della pittura lagunare e sicuramente offerta da Lorenzo Lotto nella *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Pietro Martire* della napoletana Galleria Nazionale di Capodimonte⁷⁶. Se il modello non giunse direttamente a Marchisiano attraverso l'esemplare partenopeo, certamente giocò un ruolo decisivo qualche cartone o disegno di contesco lottesco o belliniano, inserito nel circuito dallo stesso Lorenzo oppure tramite i canali commerciali attivi lungo il sistema delle fiere. Del resto il pittore veneziano e Marchisiano potrebbero essersi conosciuti in via diretta, visto che il primo nel 1508 fu interpellato, forse sul piano consultivo, in merito al completamento della pala di Montecassiano avviata da Iohannes Hispanus, mentre il secondo portò a termine il lavoro⁷⁷.

La reiterazione dei modelli nell'ambito della medesima bottega per imprese destinate a realtà periferiche era funzionale alla celere diffusione di manufatti, segnati da un vero e proprio marchio di fabbrica, e rispondeva a coerenti modalità di produzione, finalizzate alla trasmissione del bagaglio iconografico e formale da maestro ad allievo, da una generazione all'altra. Non di rado nelle aree marchigiane, pugliesi o illirico-dalmate gli artefici locali assumevano iconografie e soluzioni compositive di più aulica provenienza per manifestare alla propria committenza il grado di aggiornamento e la capacità di intercettare, seppur in pillole, quanto di meglio fosse in circolazione sulle piazze maggiori. Questa dinamica aiutava in notevole misura i pittori periferici, spesso abituati a utilizzare soluzioni sostanzialmente iconiche, laddove una sacra immagine si distingueva per un'individuabile configurazione e per determinati attributi. Il processo di nobilitazione attivato dall'impiego di un illustre modello non solo segnalava il grado di adeguamento culturale dell'artefice, ma sopprimeva a una manifesta lacuna riscontrabile entro simili contesti: la scarsa dimestichezza con l'antico in generale e con la statuaria tardo ellenistica in particolare. Il pittore dell'appennino marchigiano o della costa dalmata non disponeva certamente di esempi della scultura del passato, come invece poteva avvenire a Roma o a Venezia e nelle maggiori corti italiane, grazie al collezionismo elitario. Non conosceva direttamente il *Laocoonte* o il *Torso del Belvedere* e sporadicamente poteva averne un vago sentore attraverso le stampe, che circolavano piuttosto nei centri di maggiore entità⁷⁸. Per questi artefici le "invenzioni" albertianamente intese costituivano spesso un serio problema, in grado di condizionare o limitare

⁷⁶ Coltrinari 2009, pp. 48-65, in particolare pp. 58-65, dove la studiosa ipotizza un passaggio marchigiano, se non addirittura recanatese ai tempi della fiera del 1503, del dipinto di Capodimonte.

⁷⁷ Trubbiani 2003, pp. 212-228. Inoltre si veda Coltrinari 2009, p. 63.

⁷⁸ Appare significativa l'appartenenza a Lorenzo Lotto di alcuni modelli dall'antico, quale il *Laocoonte* in cera citato nel testamento del 1531, a evidente prova del ruolo di tali materiali nella prassi operativa di un pittore. Si veda Frapiccini 2011, pp. 149, 154.

la capacità d'intervento. In territorio marchigiano pittori come Marchisiano di Giorgio e Giulio Vergari impararono a estrapolare dalle invenzioni altrui, ricombinando le immagini, in una sorta di taglia e cuci, entro impaginazioni dal sapore ancora medioevale.

Per la bergamasca e per il territorio marchigiano Lorenzo Lotto costituì un accessibile ponte verso le istanze moderate del contesto figurativo lagunare: la sua pittura era in grado di adeguarsi alle esigenze di una committenza meno pretenziosa, salvo poi esibire una cultura di più ampi orizzonti per soddisfare palati ben più esigenti.

Il caso più interessante di trasposizione puntuale da un testo pittorico lottesco è fornito dal citato affresco della chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba a San Ginesio, dove il San Vito (fig. 13) è letteralmente ricalcato fino al minimo dettaglio dall'analogo santo del polittico per i domenicani di Recanati (fig. 14), datato al 1508⁷⁹. Qui un aspetto sorprende all'osservazione diretta: il san Vito ginesino si distingue rispetto a tutte le rimanenti figure per una differente definizione strutturale, che contempla volumi maggiormente articolati e stereometrici. Si vedano le mani (fig. 15) del tutto sovrapponibili al prototipo lottesco e caratterizzate da una sensibile modulazione del modellato, assente nella configurazione degli altri personaggi. Il variopinto abbigliamento (fig. 16) suggerisce una larghezza di impianto e una morbida tridimensionalità, del tutto estranei agli altri santi presenti nel murale. Tali caratteristiche e la perfetta corrispondenza nella traduzione in affresco suggeriscono un'unica possibilità: l'immagine ginesina scaturisce dall'impiego di un cartone o di un disegno direttamente ricavato dall'originale del polittico recanatese, se non addirittura concepito da Lotto stesso. In definitiva appare plausibile che nel san Vito ginesino sia da riconoscere una figura eseguita dal pittore di Amandola, ma dietro quella diretta ideazione grafica di Lorenzo Lotto, già utilizzata al tempo del polittico per i domenicani di Recanati.

Per comprendere quanto la puntuale trasposizione rispetto all'originale giochi nel caso dell'affresco in San Tommaso un ruolo determinante, basterà verificare un altro esempio di corrispondente ripresa da un prototipo lottesco: si tratta della pala con la *Madonna del Rosario* attualmente presso il primo altare a destra nella concattedrale di Treia, dove un pittore della seconda metà del Cinquecento ha riproposto in modo pedissequo la porzione sinistra della cona di Lotto per il San Domenico di Cingoli. A Treia sono fedelmente riproposti la Madonna con il Bambino, come anche i santi Domenico, Vincenzo Ferrer, Caterina d'Alessandria e gli angioletti che lanciano i petali contenuti nella cesta, mentre tutt'altra cosa paiono i personaggi del settore destro, con san Girolamo in netta evidenza, e la gloria angelica della zona superiore. Si tratta però di una parziale riedizione sul piano delle mere immagini, senza alcuna volontà

⁷⁹ Sul polittico recanatese di Lorenzo Lotto si veda Villa 2011, pp. 100-102, scheda 3; Garibaldi 2013, ai quali si rinvia per la nutrita bibliografia precedente.

di condividere con il modello lottesco il linguaggio e le soluzioni tecnico-esecutive. In definitiva ci troviamo davanti a figure fedeli nella trasposizione, ma scarnificate e immiserite sul versante formale. Nulla a che fare con il recupero volumetrico e strutturale attuato nel san Vito ginesino. Dal confronto tra i due casi si evince un quadro chiaro: a San Ginesio intervenne certamente un cartone o un disegno in precedenza – forse anche a distanza di molti anni – elaborato da Lotto, mentre per il dipinto di Treia si ricorse a una diretta citazione dalla *Madonna del Rosario* presso la vicina Cingoli. Nulla vieta di ipotizzare anche per l'esempio treiese l'esistenza di qualche indiretta testimonianza grafica, ma gli elementi costitutivo-strutturali escludono l'artista veneto da qualsiasi responsabilità e indirizzano verso modalità finalizzate alla semplice ripresa iconografica.

Nonostante tutto l'autore della cona di Treia potrebbe avere avuto qualcosa a che vedere con Lotto. Del resto quasi tutte le copie antiche da pale d'altare lottesche furono eseguite da allievi o collaboratori a vario titolo del maestro: si può ricordare la parte superiore della pala di Pizzino in Val Taleggio di Francesco Bonetti con la collaborazione di Lucano da Imola, o le derivazioni – da ritenere tali piuttosto che copie – di Durante Nobili con le cone del San Martino di Caldarola o del San Francesco di Matelica, ispirate rispettivamente alle lottesche pale di Fermo e di Monte San Giusto. Nel caso dell'esempio treiese l'artefice potrebbe identificarsi nel terzo antico allievo di Lotto: quel veneziano Pietro di Giovanni dal 1512 abitualmente attivo a Ragusa (Dubrovnik) e morto a Stagno (Ston) nel 1568. Le tipiche figure stentate del polittico di Santa Maria di Spilice o del trittico per la chiesa di Nostra Signora di Napuca paiono riecheggiate nel dipinto di Treia: qui la gloria angelica per molti versi si collega a quella miniata nella matricola della confraternita di San Lazzaro di Ragusa, ora presso il Državni Archiv di Dubrovnik. L'opera in questione forse fu realizzata nel territorio della repubblica ragusea, inviata per mare fino alla costa marchigiana e trasportata via terra a Montecchio (Treia) per un altare dedicato a qualche confraternita del Rosario connotata da una plausibile componente dalmata, come dichiarato dalla presenza di Girolamo, santo schiavone, con il suo purpureo manto cardinalizio. L'esecuzione potrebbe risalire agli ultimi anni dell'attività di Pietro, tra il 1560 e il 1568, per via di alcuni caratteri piuttosto maturi dalla declinazione vagamente manierista, riscontrabili nelle figure angeliche. Il testo pittorico si colloca in un tempo precedente alla grande diffusione del culto della Madonna del Rosario, all'indomani della vittoria navale di Lepanto. Così i modelli di riferimento erano ancora limitati nel numero e l'esempio lottesco si rivelava tra i più significativi sul piano iconografico e figurativo, degno della più ampia citazione. Se poi l'autore fu Pietro di Giovanni, si spiegherebbe del tutto la scelta in direzione di un motivo lottesco, quasi in un omaggio dell'antico allievo verso colui che verosimilmente era stato il suo primo maestro. Inoltre Pietro aveva già utilizzato illustri invenzioni altrui lungo la sua carriera, come quando nel pannello sopra la lignea *Madonna con il Bambino* del polittico di

Santa Maria di Spilice ripropose la soluzione tizianesca del *Cristo portacroce* di San Rocco.

Se Francesco Bonetti fu indiscutibilmente allievo di Lotto del periodo bergamasco, Giulio Vergari e Pietro di Giovanni seguirono il maestro al tempo delle prime documentate esperienze marchigiane. L'artefice di Amandola nel 1502 era già in attività e forse acquisì un'elaborazione grafica del san Vito lottesco per aver collaborato in prima linea al polittico per i domenicani recanatesi. Pietro nel 1512 si trasferì a Ragusa in seguito agli accordi con i fratelli Hamsic, stabiliti in quel di Recanati: il discepolato presso Lorenzo Lotto dovette intervenire al tempo della *Trasfigurazione* di Santa Maria di Castelnuovo, se non addirittura spingersi più indietro nella cronologia fino al polittico domenicano. Certamente per entrambi l'esperienza all'ombra del pittore veneto non si limitò a una fugace comparsa, come spesso nella storia dei garzoni documentati più avanti nel *Libro di spese*, ma si rivelò di un certo significato e duratura negli anni, così come sicuramente avvenne nel caso di Bonetti. Viene allora da chiedersi se uno dei due, tra il Vergari e Pietro, sia identificabile con il misterioso «*famulus*» alle dipendenze di Lotto nel 1506, all'epoca del contratto per il polittico recanatese⁸⁰. Difficile rispondere, ma la questione dei collaboratori in qualunque momento dell'attività di Lorenzo appare di rilievo niente affatto secondario⁸¹.

4. Sull'ultima attività dorica

Con le disposizioni testamentarie del 1531 Lotto nel prevedere la destinazione di parte dei propri strumenti di lavoro a tre suoi discepoli, come espressamente chiamati nell'atto, mostrava la piena consapevolezza dell'incidenza geografico-culturale e del raggio d'azione spettante alla sua parabola artistica: un bergamasco, un marchigiano e un veneziano attivo in periferia riflettevano senza alcun dubbio la realtà storica del percorso professionale lottesco. La lucidità nelle scelte, pur sofferte o frutto di esperienze al limite della crisi, costituisce un tratto del pittore non sempre opportunamente valutato. Eppure, quando nel 1549 si trasferì ad Ancona per realizzare *in loco* la pala di San Francesco alle Scale (fig. 17), l'artista rivelò una chiara idea del da farsi. In genere la cona dorica è sottovalutata dalla critica, se non addirittura deprezzata come opera

⁸⁰ Dal Pozzolo 2000, p. 171. Si veda anche Gentili 1985, p. 142.

⁸¹ La questione degli allievi e collaboratori di Lotto si collega a quella delle copie tratte dai dipinti lotteschi del 1511-1512: basti qui ricordare l'esempio in collezione privata veneziana, desunto dalla *Deposizione* per il San Floriano di Jesi e pubblicato in Chiappini di Sorio 2009, pp. 246-253. Inoltre, la copia in formato ridotto della *Trasfigurazione* recanatese, appartenente ai conti Leopardi. Le due testimonianze sembrano confermare la suggestione esercitata dalle opere marchigiane, appena successive all'esperienza romana di Lotto, sull'ambiente medio adriatico.

poco riuscita e di scarso significato artistico⁸². Certamente si tratta di un dipinto estremamente semplificato nell'impaginazione complessiva, senza alcuna scansione in profondità e organizzato negli unici due registri della soprastante Vergine, circondata da una corona di angeli, e dei sottostanti apostoli attorno al vuoto sepolcro. Nient'altro, se non la concitata retorica gestuale, che pervade ogni apostolo con accentuata enfasi, come per tradurre in immagini la sbigottita meraviglia e l'agitazione comunicativa. Tali caratteri hanno spesso indotto gli studiosi a riconoscere una tardiva suggestione tizianesca, quasi Lotto avesse voluto rievocare nei suoi apostoli quelli al tempo stesso statuari e dinamici per la celeberrima *Assunzione* dei francescani conventuali di Santa Maria Gloriosa dei Frari. In realtà sul piano linguistico la differenza tra gli esempi di Tiziano e di Lotto risulta abissale: un'impaginazione su tre registri nel primo, solo due nel secondo; lo spazio articolato dall'incidenza della luce e dall'emergere del primo piano per tonalità calde nel cadorino, l'assoluta iconicità accentuata da un aereo diaframma alle spalle della Vergine e degli apostoli nell'altro. Con la pala di Ancona Lorenzo si volge piuttosto agli esiti di area lombardo-veneta, bergamasca e bresciana in particolare, e alle soluzioni da lui stesso proposte nell'*Assunzione* (fig. 18) di Celana⁸³, con gli apostoli sospinti da un interiore moto degli affetti da fare invidia a un seguace di Leonardo. In sostanza, le soluzioni adottate per la cona dorica sono da ricercare nella risposta che l'entroterra lombardo-veneto fornì alla dirompente invenzione tizianesca dei Frari. In realtà la gestualità degli apostoli sottolinea – così come avviene a Celana o con i santi della *Madonna del Rosario* di Cingoli – la benevola intercessione richiesta a Maria in via rigorosamente gerarchica. Simile dinamica è riscontrabile in un illustre esempio lottesco quale la *pala di Sant'Antonino*, dove la ripartizione tra l'arcivescovo domenicano in trono, il clero intermediario e i postulanti, desiderosi di veder esaudite le proprie richieste, trova la ragion d'essere nella vivace gestualità degli ultimi⁸⁴.

In realtà la breve vicenda dorica di Lotto si inserì in un clima particolare, di lettura niente affatto semplice: il suo arrivo cadde in un momento di transizione sul piano culturale, poiché la città aveva perso da oltre un quindicennio le proprie autonomie e il patriziato locale si stava riposizionando rispetto alla nuova condizione istituzionale, non senza contraddizioni o diatribe interne. Lo sguardo di Ancona verso Venezia sarebbe durato ancora per poco tempo e già incalzava una rinnovata stagione figurativa dal segno decisamente romano con la presenza tutt'altro che sporadica di Pellegrino Tibaldi, pittore così significativo nel giro di pochi anni da essere richiesto a Loreto per la decorazione della cappella di San Giovanni Battista, patrocinata dal cardinale tedesco Ottone Truchsess von Waldburg. Il caso dorico della *Crocifissione* di

⁸² Sulla pala lottesca per San Francesco alle Scale si veda Massa 2011, pp. 216-220.

⁸³ Sulla pala di Celana si veda Pacia 2000, 19, pp. 201-219.

⁸⁴ Sulla pala lottesca dei Santi Giovanni e Paolo si veda Altissimo 2011a, pp. 96-105.

Tiziano per San Domenico dimostra in modo lampante la situazione: la prima commissione per il nuovo altare prevedeva l'intervento pittorico e plastico del Tibaldi ed era voluta dal mercante Tommaso Cornovì Dalla Vecchia, ormai perfettamente integrato nel tessuto locale, mentre la soluzione definitiva con la pala di Tiziano era richiesta da Antonio Cornovì Dalla Vecchia, personaggio del tutto estraneo all'ambiente anconetano e più vincolato alla realtà veneziana⁸⁵. Così la *Crocifissione* del Vecellio costituiva un estremo episodio di resistenza della cultura figurativa veneto-lagunare, rispetto a un clima in irreversibile mutamento. Altra eccezione era rappresentata dalla pala di Girolamo di Tiziano per l'altare della famiglia Antiqui in San Francesco ad Alto⁸⁶, dove i riferimenti sono da cogliere non tanto nella tragica esecuzione di Marcantonio Antiqui e Leonardo Bonarelli, occorsa nella notte tra il 13 e il 14 marzo 1534 su ordine del cardinale Accolti, quanto piuttosto nella volontà di rimarcare – attraverso l'immagine di san Marco con il suo immancabile leone – l'adesione al partito filo-veneziano da parte di una famiglia imparentata con i Contarini e insignita del consolato lagunare⁸⁷, come anche di alludere alle perdute libertà civiche per mezzo di san Leonardo, patrono dei carcerati e dei prigionieri con le sue catene bene ostentate. Dal canto suo Lotto non offriva il volto della cultura pittorica dominante e piuttosto proponeva una tradizione ormai minoritaria o confinata nelle pieghe dell'entroterra veneto-lombardo. La scelta appare consapevole e non a caso il pittore si portò nella città dorica un aiutante bergamasco nella persona di Giuseppe Belli da Ponteranica, che si adoperò per l'esecuzione della pala Todini⁸⁸. La grande cona anconetana non passò inosservata in contesto marchigiano, come testimoniato dalla pala di Girolamo di Tiziano (fig. 19) per il San Francesco di Sant'Elpidio a Mare⁸⁹, opera realizzata su chiara suggestione dal modello lottesco. Nel caso particolare giocarono un ruolo determinante i rapporti interni agli ambienti francescani, che consentirono il transito delle specifiche soluzioni figurative dall'esempio dorico a quello della più periferica sede di Sant'Elpidio. Il clima culturale era però mutato nel settimo decennio del Cinquecento, allorquando Girolamo di Tiziano eseguì la sua *Assunzione*: la pittura a moderata sprezzatura dell'allievo del Vecellio avrebbe rappresentato, assieme ai testi figurativi lasciati nella Marca da Jacopo Palma il Giovane, uno dei rari esempi pittorici intrisi di dominante cultura lagunare, mentre il recupero lombardo-veneto e alternativo tentato da Lotto era destinato a non avere seguito, per la progressiva e inevitabile affermazione di istanze provenienti dal contesto romano.

Eppure Lotto, al tempo della pala di San Francesco alle Scale, tentò di costruirsi nel centro dorico una rete di relazioni e committenze incentrate

⁸⁵ Frapiccini 2000b, pp. 196-203.

⁸⁶ Costanzi 2009, pp. 298-305, in particolare p. 301.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Dal Pozzolo 2000, pp. 185-189.

⁸⁹ Costanzi 2009, pp. 302-305.

sull'aristocrazia locale: in tal senso devono essere interpretati i rapporti con Ludovico Grazioli – di cui l'artista eseguì il ritratto⁹⁰ – con i de Nobili – imparentati con i Ciochi Del Monte e con il pontefice Giulio III – e naturalmente con la famiglia Todini. Su tale linea l'episodio più interessante è fornito dal *Libro di spese diverse*, allorquando nel 1549-1550 sono registrati pagamenti in Ancona riguardanti il ritratto del domenicano Angelo Ferretti in veste di san Pietro Martire «grando quanto lui»⁹¹. L'effigiato apparteneva a una delle più illustri famiglie del patriziato dorico, imparentata con i Todini, poiché la figlia maggiore di Angelo Ferretti, omonimo del padre domenicano, sposò Niccolò Todini, a sua volta figlio di Giovan Francesco⁹². La vicenda, benché breve ed episodica, assume un grande significato, perché restituisce l'unico caso a nostra conoscenza, dove Lotto risulta cimentarsi nel modulo “internazionale” di ritratto a figura intera, solitamente concepito per una committenza di rango assai elevato. Questa tipologia fu impiegata da Tiziano sin dall'avvio del quarto decennio per personaggi di massimo livello – a partire dall'imperatore Carlo V e da alcuni suoi più stretti dignitari, fino al figlio Filippo II – ma risultò più volte utilizzata da Giovan Battista Moroni sin dai ritratti di Ludovico e Gian Federico Madruzzo – nel pieno della corte di Trento – e fino ad alcuni straordinari esempi, raffiguranti esponenti dell'aristocrazia bresciana e bergamasca: basti pensare ai ritratti di Faustino Avogadro, di Lucia Albani Avogadro, di Gian Gerolamo Grumelli, di Pietro Secco Suardo e di Bernardo Spini⁹³. Spesso si tratta di un patriziato locale di piccola o media entità, concentrato, particolarmente negli anni della maturità, in Valle Seriana e soprattutto in quel di Albino e delle sue immediate vicinanze⁹⁴. In un contesto territoriale pur ristretto il rapporto stabile con l'aristocrazia del luogo permetteva un minimo di certezza nelle commissioni e una relativa tranquillità socio-economica. Una dinamica simile era stata intrapresa alcuni decenni prima da Cariani a Bergamo, laddove le commissioni del locale patriziato erano in grado di attivare a cascata le richieste

⁹⁰ Sul possibile ritratto di Ludovico Grazioli, ora nella Fondazione Cavallini-Sgarbi di Ro (Ferrara), si veda Valazzi 2007, p. 164, scheda 27.

⁹¹ Grimaldi, Sordi 2003, p. 14 (c. 5v): «In Ancona adì...settembre del 1549, die dar el padre frate Angelo Ferretti de San Domenico per un quadro di san Pietro Martire grandio quanto lui, in retrato suo del qual non fu fatto precio alcuno...valse scuti 40». Lotto ottenne probabilmente dieci scudi in tre rate registrate sotto le date del 16 ottobre 1549, del primo aprile 1550 e del primo giugno dello stesso anno: si veda Ivi, p. 15 (c. 6). Sotto il maggio 1552 e 1553 nel *Libro di spese* si trovano alcune annotazioni relative al prestito di uno scudo fatto da Angelo Ferretti al pittore veneto nel 1552 e restituito l'anno seguente: Ivi, pp. 16-17 (cc. 6v-7). Non è possibile identificare il Ferretti nel ritratto del Fogg Art Museum di Cambridge, esempio a mezza figura e non a intera, come invece indicato dallo stesso Lotto nel *Libro di spese*. L'esemplare americano potrebbe piuttosto corrispondere al ritratto del frate domenicano Giovanni Andrea, appartenente al convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo, ugualmente effigiato nelle sembianze di san Pietro martire, ma «de naturale in meza figura»: Ivi, pp. 186-187, cc. 133v-134, annotazione risalente all'ottobre 1548.

⁹² Saracini 1675 (rist. 1968), p. 510.

⁹³ Rossi 1992, pp. 18-22.

⁹⁴ Ivi, pp. 9-14.

di un'intera realtà territoriale⁹⁵.

Forse anche Lotto tentò nel centro dorico un percorso simile: l'episodio del ritratto Ferretti dimostra, in linea con quanto sostenuto da Michele Polverari⁹⁶, come Lotto in Ancona, entro un ambiente più circoscritto rispetto al contesto veneziano, volesse assicurarsi le committenze dell'aristocrazia cittadina. Qui il pittore intendeva tessere quei contatti influenti, che erano mancati nella precedente esperienza lagunare: solo in tal modo si dispiegava la via per offrirsi quale artefice di riferimento nel centro adriatico. La nobiltà del luogo non era paragonabile – per tradizione e prestigio – a quella della Serenissima e la sua reale incidenza nei locali destini storico-politici aveva subito un drastico ridimensionamento con la soppressione delle autonomie cittadine, occorsa dopo l'immissione entro i domini della Chiesa attraverso il colpo di mano del 1532 da parte del cardinale Accolti. La delicata transizione del patriziato dorico dal contesto culturale adriatico – dove l'orgoglio autonomistico si univa a una realtà inevitabilmente suggestionata dalla presenza marittima veneziana⁹⁷ – a una condizione intrisa di chiari influssi romani giocò la sua parte nel modesto successo di Lotto presso la committenza anconetana. Tuttavia l'esempio a figura intera per Angelo Ferretti, con la conseguente adozione di una tipologia tipica negli ambienti dell'alta aristocrazia, svela la strategica volontà di intercettare le ambizioni delle locali famiglie nobiliari.

Riferimenti bibliografici / References

- Altissimo G. (2011a), *Elemosina di Sant'Antonino*, in *Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 96-105.
- Altissimo G. (2011b), *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo Maggiore, Andrea, Cosma e Damiano*, in *Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 112-119.
- Antonelli M. (1995), *Il territorio e la sua arte*, in *Amandola e il suo territorio*, Ascoli Piceno: Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno.
- Antonelli M., Gagliardi G. (2002), *Giulio Vergari*, Ascoli Piceno: Gagliardi.
- Argenti M., Barachetti G. (1975), *Francesco Bonetti*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 363-369.
- Barbone Pugliese N. (2012a), *Introduzione. Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento con una premessa storica*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*,

⁹⁵ Su Cariani rimane fondamentale Pallucchini, Rossi 1983.

⁹⁶ Polverari 2009, pp. 308-309.

⁹⁷ Sui rapporti nel corso del tempo tra Venezia e Ancona si veda Gullino 2000, pp. 13-27.

- catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 13-28.
- Barbone Pugliese N. (2012b), *Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 274-277, scheda 13.
- Barbone Pugliese N. (2012c), *Giovanni Girolamo Savoldo. Natività*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 278-279, scheda 14.
- Barucca G. (2004), *Schede pittoriche*, in *La Confraternita di San Tommaso. I Sacconi di San Ginesio (Marche)*, San Ginesio: Centro Internazionale Studi Gentiliani.
- Berenson B. (1895), *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York – London: Bell.
- Berenson B. (1990), *Lotto*, Milano: Electa (ed. or. 1955, Milano: Electa).
- Caldari C. (2011), *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 156-161.
- Čapeta I. (2010), *L'iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, «Ikon. Journal of Iconographic Studies», 3, pp. 311-319.
- Caroli F. (1980), *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano: Gruppo Editoriale Fabbri.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Chiappini di Sorio I. (2009), *Amore, devozione o plagio di Durante Nobili un "creato" di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 246-253.
- Chiodi L., a cura di (1998), *Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto*, Bergamo: Litostampa Istituto Grafico.
- Ciardi Dupré M.G. (1975), *Alessandro Oliverio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 471-485.

- Cleri Fanelli B. (1981a), *Giulio Vergari*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, P. Dal Poggetto, Firenze: Centro Di, pp. 218-220.
- Cleri Fanelli B. (1981b), scheda 86, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, P. Dal Poggetto Firenze: Centro Di, pp. 348-349.
- Cohen C.E. (1996), *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, II, Cambridge: University Press.
- Colalucci F. (1998), *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, Bergamo: Editrice S.E.S.A.A.B.
- Coltrinari F. (2003), *Giulio Vergari. Madonna del soccorso*, in *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P.L. De Vecchi, S. Blasio, Azzano San Paolo (BG): Bolis Edizioni, pp. 55-58.
- Coltrinari F. (2004), *Circolazione di artisti, trasmissione di modelli e tradizioni di bottega nel Quattrocento. Ricerche documentarie sul territorio marchigiano*, in *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di Storia dell'arte dal XV al XX secolo*, a cura di A. Fiabane, Roma: Shakespeare and Company 2, pp. 9-22.
- Coltrinari F. (2005-2006), *Marchisiano di Giorgio da Tolentino: singolare interprete della pittura del primo Cinquecento nelle Marche fra Perugino, Signorelli, Lotto e Raffaello*, «Notizie da Palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti», XXXIV-XXXV, pp. 25-51.
- Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico: Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 48-65.
- Coltrinari F. (2013), *Gli armadi della Sacrestia di San Luca, la bottega di Baccio d'Agnolo e la committenza del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena a Loreto*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra gotico e Rinascimento*, Atti del convegno (Pisa, 30-31 ottobre 2009), a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 107-128.
- Corso G. (2012), *Il frontespizio tardogotico e le presenze oltremontane nelle Marche meridionali*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio: Centro Internazionale di Studi Gentiliani, pp. 125-157.
- Cortesi Bosco F. (1998), *Autografi inediti di Lotto: Il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, «Bergomum», XCIII, 1-2, pp. 7-73.
- Costanzi C. (2009), *Lorenzo Lotto e Girolamo di Tiziano: suggestioni venete ed eventi anconetani*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 298-305.

- Cottrell Ph. (2004), *Unfinished Business: Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto and the Early Career of Bonifacio de' Pitati*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», XIV, 27, pp. 5-34.
- Dal Pozzolo E.M. (2000), *Qualche spiraglio sulla bottega lottesca*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», Atti del Convegno Internazionale di Studi su Lorenzo Lotto (Bergamo, 18-20 giugno 1998), a cura di A. Gentili, X, 19, pp. 171-199.
- De Carolis F. (2013), *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 47-53.
- Della Chiesa B., Baccheschi E. (1976), *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 3-49.
- Dello Russo L. (1989), *Gerolamo Savoldo un "veneto" a Terlizzi*, Terlizzi: Centro Stampa litografica.
- Delpriori A. (2011), *Carlo e Vittore Crivelli. Polittico*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, p. 184, scheda 42.
- Di Provvio S. (1997), *Madonna col Bambino in trono fra quattro angeli*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Federico Motta Editore, pp. 241-242.
- Di Stefano E. (2009), *Fra l'Adriatico e l'Europa. Uomini e merci nella Marca del XIV secolo*, Macerata: EUM.
- Donati A. (2012a), *Pittori veneziani del Cinquecento in terra di Bari*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 161-204.
- Donati A. (2012b), *Lorenzo Lotto. Polittico di san Felice vescovo*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 258-263, scheda 8.
- Favaro E. (1975), *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze: Olschki.
- Frangi F. (1992), *Savoldo. Catalogo completo*, Firenze: Cantini.
- Frapiccini D. (2000a), *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. (2000b), *Tiziano e le pale d'altare marchigiane*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 193-203.
- Frapiccini D. (2009), *Lorenzo Lotto e Ottavio da Macerata: professione artistica e dinamiche mercantili in territorio marchigiano*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 266-277.
- Frapiccini D. (2011), *Dialogo intorno a Lorenzo Lotto*, Roma: Dedaedizioni.
- Furlan C. (1988), *Il Pordenone*, Milano: Electa.
- Garibaldi V. (2013), *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati*, Crocetta del Montello (TV): Antiga Edizioni.
- Gentili A. (1985), *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma: Bulzoni Editore.
- Gobbi O. (2001), *Mercati e mercanti «minori» sull'Appennino marchigiano. Secolo XV*, «Archivio storico italiano», CLIX, pp. 337-357.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (2003), *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di Spese Diverse*, Loreto: Tecnostampa.
- Gullino G. (2000), *I rapporti storici fra Marche e Veneto*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 13-27.
- Heinemann F. (1962), *Giovanni Bellini e i belliniani*, I, Venezia: Neri Pozza Editore.
- Herman T.A. (2003), *Out of the Shadow of Titian: Bonifacio de' Pitati and 16th Century venetian Painting*, Department of Art History Case Western Reserve University: UMI.
- Humfrey P. (1997), *Lorenzo Lotto*, New Haven & London: Yale University Press.
- Humfrey P. (2013a), *I Santi Cristoforo, Rocco e Sebastiano*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 88-91, scheda 7.
- Humfrey P. (2013b), *San Sebastiano*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 98-100, scheda 10.
- Massa M. (2011), *Assunta*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 216-220.
- Matthew L.C. (1988), *Lorenzo Lotto and the Patronage and Production of Venetian Alterpieces in the Early Sixteenth Century*, Ph.D., Princeton University: University Press.

- Mochi Onori L. (2013), *San Rocco*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, p. 96, scheda 9.
- Pacià A. (2000), *L'Assunzione della Vergine di Celana. Note in margine al restauro*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», X, 19, pp. 201-219.
- Pallucchini R., Rossi F. (1983), *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Papetti S. (2004), *La Madonna del Soccorso*, in *Il volto di Maria. Immagini della Madonna nelle Diocesi del Piceno*, a cura di A.A. Amadio, Ortona: Menabò, pp. 95-96.
- Paraventi M. (2011), *Madonna in gloria e i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Maria Maddalena e Giuseppe*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 204-211.
- Pidatella C. (2011), *Loreto, 30 aprile 1512: testamento di Gian Cristoforo Romano*, in *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, a cura di M. Landolfi, M. Moroni, P. Peretti, K. Sordi, Recanati: Tecnostampa, pp. 85-99.
- Pierangelini P., Scotucci W. (2002a), *Marchisiano di Giorgio un pittore slavo del Rinascimento umbro-adriatico*, in P. Pierangelini, W. Scotucci, G. Semmoloni, *Marchisiano da Tolentino pittore*, Tolentino: Biblioteca Egidiana, pp. 95-142.
- Pierangelini P., Scotucci W. (2002b), *La 'cona' ritrovata della basilica di San Nicola a Tolentino*, Acquaviva Picena: FAST EDIT.
- Pignatti T. (1953), *Lorenzo Lotto*, Verona: Mondadori.
- Pirovano C. (2002), *Lotto*, Milano: Electa.
- Pistoi M. (1976), *Jacopo Pistoia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 92-93, scheda 7.
- Poldi G. (2011), *Madonna in gloria e i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Maria Maddalena e Giuseppe. Analisi scientifiche*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 212-213.
- Polverari M. (2009), *Aspetti della vicenda anconitana di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 306-311.
- Prijateli K. (1993), *Legami tra la pittura della Dalmazia e la pittura delle Marche tra il Quattrocento e il Seicento*, in *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, Atti del Convegno internazionale di studio (Ancona, 13-14 maggio,

- Osimo, 15 maggio 1998), a cura di S. Graciotti, M. Massa, G. Pirani, Reggio Emilia: Diabasis, pp. 281-287.
- Punzi V. (2000), *Lorenzo Lotto e la Dalmazia*, in *Adriatico un mare di storia, arte, cultura*, Atti del Convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, Ripatransone: Maroni, vol. II, pp. 137-151.
- Punzi V. (2003), *Pietro di Giovanni, pittore veneziano a Ragusa*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «Arte Documento», 17-19, pp. 280-283.
- Rossi F. (1992), *Il Moroni*, Soncino (CR): Edizioni dei Soncino.
- Rylands Ph. (1992), *Palma Vecchio*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Saracini G. (1675), *Notitie storiche della città d'Ancona già termine dell'antico Regno d'Italia con diversi avvenimenti nella Marca Anconitana, & in detto Regno accaduti*, Roma: A spese di Nicolò Angelo Tinassi (rist. 1968, Bologna: Forni Editore).
- Trubbiani A. (2003), *Johannes Ispanus, un pittore forestiero nelle Marche del primo Cinquecento. Note da Montecassiano e dintorni*, «Proposte e Ricerche», 51, pp. 212-228.
- Valazzi M.R. (2007), *Lorenzo Lotto. Ritratto di Ludovico Grazioli*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, 5 aprile – 30 settembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Venezia: Marsilio, p. 164, scheda 27.
- Vasari G. (1906), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino* (ed. or. 1568, Firenze: Giunti), in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, a cura di G. Milanesi, V, Firenze: Sansoni (rist. 1981, Firenze: Sansoni).
- Venturi A. (1929), *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, IV, Milano: Hoepli.
- Villa G.C.F. (2011), *Polittico di San Domenico*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2 marzo – 12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 100-102, scheda 3.
- Zampetti P. (1978), *Tiziano e Lorenzo Lotto*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze: Olschki, pp. 153-169.
- Zampetti P. (1989), *Pittura nelle Marche. II. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze: Nardini.

Appendice



Fig 1. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 2. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino fra i santi Pietro e Paolo*, Stoccarda, Staatsgalerie



Fig. 3. Bonifacio de' Pitati, *San Michele che scaccia Satana*, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Gloria di san Nicola*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Carmini



Fig. 5. Bonifacio de' Pitati e bottega, *Madonna del Rosario*, Montefano (MC), oratorio di Santa Maria



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Vergine in gloria e santi*, Mogliano, chiesa di Santa Maria di Piazza



Fig. 7. Girolamo da Santa Croce, *Madonna con il Bambino in trono e santi*, Lucera, cattedrale



Fig. 8. Lorenzo Lotto, *San Rocco*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *San Sebastiano*, collezione privata



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *I santi Sebastiano, Cristoforo e Rocco*, Loreto, Santa Casa, Museo Antico Tesoro



Fig. 11. Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Cosma, Damiano, Giacomo e Andrea*, Venezia, chiesa di San Giacomo dell'Orio



Fig. 12. Lorenzo Lotto, *Pala dell'Alabarda*, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti



Fig. 13. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare con *san Vito*, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 14. Lorenzo Lotto, *san Vito*, particolare dal *Polittico di San Domenico*, Recanati, Pinacoteca Civica di Villa Colloredo Mels



Fig. 15. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 16. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 19. Girolamo di Tiziano (Girolamo Dente), *Assunzione della Vergine*, Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica



Fig. 18. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Celana, chiesa di Santa Maria Assunta



Fig. 17. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Ancona, chiesa di San Francesco alle Scale

Un oltremare diffuso. Il *navegar sardesco* fra Mediterraneo di Ponente, echi dell'Impero e italianismi

Maria Vittoria Spissu*

Abstract

I retabli sardi tra Quattro e Cinquecento documentano la stratificazione di influenze che giungono da Valencia, Barcellona, Maiorca e Napoli. Tra le sollecitazioni importate vi sono stilemi flandro-iberici e forme gotico-catalane, a cui subentrano timidamente singolari italianismi e aggiornamenti alla maniera moderna. Caso eccezionale è il Maestro di Ozieri, in quanto sfugge apparentemente alla dimensione delle rotte mediterranee che partono dai consolidati centri-guida. L'isola, definita spesso crocevia e crogiolo di idee pur sempre provenienti da mondi contigui, diviene approdo per la sintesi di una cultura eterogenea, germanico-fiamminga, che dialoga con il raffaellismo meridionale, in alcuni

* Maria Vittoria Spissu, Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Moderna, Università di Bologna, Dipartimento Arti Visive, Complesso Santa Cristina, Piazzetta Giorgio Morandi, 2, 40125 Bologna; e-mail: mariavittoriaspissu@gmail.com; mariavittoria.spiss3@unibo.it.

Grazie a Caterina Limentani Viridis e Marco Zanotti per aver riletto il testo, per i consigli e per l'ottimizzazione cromatica delle immagini.

momenti di sperimentale compromesso. In uno sguardo più ampio si potrà comprendere come il percorso del Maestro di Ozieri si iscriva invece appieno nella prospettiva di un “Mediterraneo allargato” al Nord Europa, secondo l’effettiva configurazione dell’Impero di Carlo V.

Sardinian retablos of the late XVth and early XVIth century document the layering of influences coming from Valencia, Barcelona, Mallorca and Naples. Among the foreign inputs there are Flemish-Iberian stylistic elements and Gothic-Catalan shapes, mildly joined by singular Italianisms and knowledge of the Modern Manner. An exceptional case is the Master of Ozieri, who seems to evade the routes connecting established Mediterranean hubs. The island of Sardinia, which is often defined a crossroads and melting-pot of ideas – though such ideas would come from neighbouring regions – eventually becomes the landfall made by a German-Flemish culture that in some cases dialogues with Southern Raphaelism through experimental compromise. By enlarging the field of view, one is provided the perspective of a broader Mediterranean area including Northern Europe, which is proper of Charles V’s empire’s extent and encompasses the Master of Ozieri’s path.

Il presente intervento riflette sulla produzione pittorica in Sardegna tra Quattro e Cinquecento. Un periodo che vede l’isola prima dominata dalla Corona d’Aragona¹, nell’orbita dei Re Cattolici² e poi compresa nell’Impero di Carlo V³. Si trattò di un regno periferico⁴ o di una colonia-crocevia di importanti suggestioni e contatti?⁵ E nel caso, quale periferia di un grande sistema di dominazioni, la Sardegna alternò aperture e resistenze con significativo accoglimento di stilemi forestieri? Oppure la condizione periferica ha favorito la comparsa di singolari opere di natura dissonante, che hanno trovato in quei luoghi remoti ospitalità appartata e un terreno congeniale? Seguendo la riflessione su centro e periferia di Castelnuovo e Ginzburg⁶ saremo portati a esprimerci a favore della seconda ipotesi, benché occorra rilevare come ci si trovi di fronte ad una sorta di ricco contenitore in cui lo sciabordio delle novità è spesso generato da correnti che provengono ora dal Levante spagnolo ora dalla penisola italiana, dove l’apprendimento della maniera moderna – che avviene per interposta consultazione di materiali grafici e stampe di traduzione – deve fare i conti con più “retaggi” gotico-catalani.

Se nella letteratura storico-critica ha costituito un tema portante l’idea di un irreparabile “ritardo culturale”⁷, seguita dalla tesi che riconduce la produzione pittorica isolana del tempo entro la costante di una “dimensione cromatico-planare”, è parso qui necessario ribaltare tale visione per poter meglio dare

¹ *La Corona d’Aragona* 1989, in particolare pp. 50-65.

² Igual Luis 2004, pp. 33-56; *El arte en la corte de los Reyes Católicos* 2005.

³ Manconi 2002.

⁴ Manconi 1999, pp. 285-302 e 2012.

⁵ Viridis Limentani 1989, pp. 129-152; 2007, pp. 147-156.

⁶ Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 285-352.

⁷ Maltese 1959, pp. 462-472; Maltese, Serra 1969, pp. 177-404.

conto di alcune annotazioni che rivelano invece la fortunata congiuntura periferica dell'isola e l'affioramento di espressioni artistiche complesse, generate dalla conoscenza di fonti a volte di provenienza non scontata.

Se si può concordare sulla poca dimestichezza nella gestione del sistema prospettico da parte dei pittori attivi anche in pieno Cinquecento – ma si veda d'altra parte la maestria degli sforzi del Maestro di Castelsardo nel costruire lo spazio nella *Predica di San Francesco* appartenente al *Retablo della Porziuncola* ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari⁸ –, come sulla mancanza endemica di testimonianze di classicità, non si può seguire la tesi del “ritardo culturale” che vuole accomunati sotto la parentela “cromatico-planare” voci singolari quali Joan Figuera, il Maestro di Castelsardo, il Maestro del Presepio, Pietro Cavarò. Zeri⁹ ricordava a tal proposito come nell'isola giungessero simultaneamente diversi apporti stilistici e figurativi provenienti da più luoghi, formando stratificazioni che non possono essere appiattite sotto un rischioso e astratto comune denominatore, né essere tutte comprese entro l'etichetta di “civiltà anticlassica”. Urge però aggiungere che è rilevabile un movimento lento nell'acquisizione di forme di piena plasticità e una permanenza di inflessioni di gusto gotico-catalano – si vedano per esempio le tavole con il *Compianto sul Cristo morto* o il *Sant'Agostino in cattedra* di Pietro Cavarò, entrambi alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari –, resistenti perché ben attecchite nelle preferenze del pubblico, dei committenti e nel linguaggio degli stessi artisti, nonostante il passaggio – forse troppo repentino – di pittori ben aggiornati e disinvolti nel dispiegare novità figurative moderne, come l'autore del *Retablo dei Beneficiati*, ora nel Museo del Duomo di Cagliari.

La Sardegna ha svolto un ruolo marginale – anche se strategico – negli interessi economici e mercantili della Corona e dell'Impero¹⁰, vuoi per il suo geografico isolamento – in particolare modo dopo la scoperta delle rotte atlantiche –, vuoi perché mercato di secondo livello dove piazzare manufatti e qualsivoglia prodotto di qualità¹¹. Provincia diplomatica, ha costituito tuttavia una risorsa per la raccolta del donativo da offrire al sovrano e per il reperimento di beni di largo consumo come il grano e preziosi quali il corallo. La viabilità interna disastrosa, come pure i legacci del sistema feudale e i prelievi fiscali hanno avvolto l'isola-colonia in una condizione oltremodo disagiata. Nonostante tali condizioni, essa diviene approdo per originali formulazioni flandro-iberiche, istanze proto-rinascimentali italiane e infine – verso gli anni Quaranta del Cinquecento – spiazanti connubi tra memorie discendenti dall'Europa del Nord e forme in sintonia con le versioni “di fronda” della maniera moderna raffaellesca. Va poi rimarcato che diversi artisti provenienti da Barcellona vi trovano un sbocco

⁸ Cfr. Garriga i Riera 2007, pp. 61-71.

⁹ Zeri in Magnani 1992, pp. 24-25.

¹⁰ Boscolo 1984, pp. 7-13; Tangheroni 1989, pp. 50-65; Anatra 1997, pp. 13-26.

¹¹ Mattone 1994, pp. 97-121; Manconi 2005.

propizio, in cui installare la propria bottega e mietere importanti commissioni, sbaragliando la poco competitiva concorrenza locale. È il caso di Joan Figuera, Rafel Tomàs, Joan Barceló e del Maestro di Castelsardo¹².

Si potrebbe pensare che solo città costiere come Cagliari¹³ e Alghero, con i loro porti e la conseguente attività di coloni e mercanti (catalani, valenciani, maiorchini¹⁴, liguri e provenzali), siano state le uniche destinazioni ambite, le più permeabili, ricettori privilegiati rivolti verso Barcellona, Valencia, Roma, Napoli e Messina. Al contrario, la collocazione dei retabli tra XV e XVI secolo copre quasi l'intera isola, con un addensamento vistoso per la prima metà del Cinquecento nell'area meridionale, tra Campidano e Marmilla¹⁵. La disposizione delle sedi che si fecero carico di finanziare uno o più retabli non dovette essere casuale. Sembra alludere anzi all'esistenza di una via di attraversamento dell'isola, da Nord a Sud e viceversa, con significative deviazioni.

L'assetto che è possibile ricostruire dovette corrispondere grosso modo al ritmo e alle tappe di un potenziale pellegrinaggio tra i cantieri della spiritualità francescana¹⁶, gli avamposti dell'antico sistema giudiciale e le diocesi più consistenti in termini di fedeli e donazioni. Meta e *incipit* dei percorsi dovevano essere comunque le stesse Alghero, Sassari e Cagliari, sedi di importanti cantieri francescani e della più vivace vita commerciale e politica. Lungo la "Via dei Retabli" si trovano dunque nuclei di aggregazione francescana come Oristano – dove Pietro Cavarò lascia il *Retablo del Santo Cristo*¹⁷ destinato alla chiesa di San Francesco – e snodi cruciali, emblema della periferia nella periferia, come Benetutti, dove il Maestro di Ozieri dipinge il *Retablo di Sant'Elena*, tuttora nella omonima parrocchiale del Goceano, zona remota, quanto determinante già per le mire degli Arborea¹⁸, che cercano di estendere il loro raggio di controllo in seno al Logudoro.

Una produzione di retabli dunque che investe le zone interne, dipendendo dalla committenza conventuale e dalla devozione delle confraternite, mentre appare più rara l'iniziativa di auto-promozione sociale di nobili feudatari, poco coinvolti in tale tipo di investimenti¹⁹. Che non vi siano grandi committenti colti e desiderosi di finanziare un retablo è una condizione che accomuna la Sardegna tra Quattro e Cinquecento alla situazione già notata per Napoli e il territorio del Vicereame spagnolo da Giovanni Previtali²⁰. Per la sua posizione

¹² Serra 1990, pp. 85-103, 107-132. Sul Maestro di Castelsardo le posizioni più recenti si possono trovare in *I Retabli Sardo-Catalani* 2012, in particolare si veda Scano 2012, pp. 11-40.

¹³ Zedda 2001.

¹⁴ Murgia 2001, pp. 258-264.

¹⁵ Serreli 1993, pp. 150-152.

¹⁶ Sari 1986, pp. 237-264; 1991, pp. 93-110.

¹⁷ Serreli 1999, pp. 325-336.

¹⁸ Sulle vicende politiche e artistiche che ebbero come sfondo il Marchesato di Arborea: Anatra 2000, pp. 59-80; Alcoy 2000 pp. 21-57.

¹⁹ Si veda d'altra parte l'interessante studio di Pasolini 2009, pp. 173-211.

²⁰ Previtali in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* 1986, in particolare pp. 9-11.

defilata nello scacchiere della confederazione dell'Impero, come per la sua temutissima insalubrità, l'isola non è destinazione ambita per i figli cadetti delle casate catalane e valenciane, che molto più di buon grado si preoccupano dei loro territori di competenza a distanza, tramite procuratori delegati. Simile abitudine dilagava tra gli ecclesiastici designati alla cura delle anime²¹.

Allo stesso tempo, sono la chiesa di San Francesco di Stampace²² a Cagliari e la chiesa di San Francesco di Alghero a fungere da poli di attrazione e laboratori per pittori forestieri raffinatissimi come Joan Mates con il *Retablo dell'Annunciazione*²³ (1410 ca., Pinacoteca Nazionale di Cagliari), o Joan Barceló. Autore del *Retablo della Visitazione* (fig. 1, 1500 ca, Pinacoteca Nazionale di Cagliari) – la cui datazione oscilla tra il 1488 e il 1516, gli stessi anni in cui è documentato in Sardegna –, formula una addolcita e vezzosa riedizione dell'analogo schema compositivo proposto da Dirk Bouts nella *Visitazione* del *Trittico della Vita della Vergine* ora al Prado. La *Sant'Apollonia* nello stesso *Retablo della Visitazione* di Barceló pare ispirata alla tavola centrale del *Retablo di Sant'Orsola e le undicimila vergini* (1468, MNAC, Barcellona) dipinto da Joan Reixach, mentre la *Pentecoste* pare discendere dall'analogha scena contenuta nel *Retablo dell'Epifania*, sempre di Reixach, al MNAC.

Negli sfondi (fig. 2) del *Retablo della Visitazione* di Barceló si possono scorgere paesaggi che rimandano da vicino ad esempi fiamminghi. Castelli turriti, profili collinari e fondali lacustri che non paiono derivare da incisioni nordiche – come quelle di Martin Schongauer²⁴, ben presente nell'immaginario del Maestro di Ardara o del Maestro di Castelsardo, insieme al Maestro I.A.M. di Zwolle e a Israhel van Meckenem²⁵ – ma rimandano per la delicata declinazione a modelli pittorici, quali per esempio lo sfondo della *Crocifissione* di Dirk Bouts, dal *Retablo della Passione* che si conserva nel Museo della Capilla Real di Granada, o della *Deposizione* attribuita a Vrancke van der Stockt²⁶ all'Alte Pinakothek di Monaco.

La «successione di pianure liquide comunicanti»²⁷ nel Mediterraneo «allargato»²⁸ ha agevolato contatti a livello marittimo e mercantile, costituendo inoltre il *trait d'union* tra i retabli sardi e i possedimenti più settentrionali dell'Impero. I rimandi di ampio respiro critico tra declinazioni nordiche e analoghi partiti mediterranei compaiono già in Maltese e Serra, che distinguono

²¹ Turtas 1999, pp. 205-216.

²² Segni Pulvirenti, Sari 1994, pp. 28-33.

²³ Serra 1990, pp. 87-88, 302, scheda 39; Alcoy, Miret 1998, pp. 45-52, 124-128; Sari 2009, pp. 25-54; Scano 2009, pp. 27-34. Cfr. da ultimo Pusceddu 2012, in particolare pp. 117-129.

²⁴ Silva Maroto 1988, pp. 271-289; Galilea Antón 2003, pp. 87-97; Metzger 2010, pp. 104-111.

²⁵ Mereu 1999, pp. 367-384; Bosch Ballbona 2012, pp. 83-96.

²⁶ Benito Doménech 2003, pp. 29-39.

²⁷ Braudel 2002, I, p. 102. Cfr. Bologna 1977; Molina i Figueras 2005, pp. 115-144; Castelnovo 2007, pp. 1-10.

²⁸ Natale 2001, pp. 19-45; Heers 2001, pp. 133-145; Mira 2001, pp. 117-132.

nel *Retablo di San Bernardino*²⁹ «tagli prospettici alla Witz» e «scenari architettonici alla Fouquet», mentre rilevano in Giovanni Muru, autore della predella del *Retablo Maggiore di Ardara* la «lezione autentica di van Eyck»³⁰ appresa attraverso Antonello da Messina³¹. È infatti la rappresentazione delle acque ad avvicinare l'episodio con la *Traversata miracolosa* del fiume sul mantello del Santo nel *Retablo di San Bernardino* (fig. 3, 1455-1456, Pinacoteca Nazionale di Cagliari), realizzato da Joan Figuera con il contributo di Rafael Tomàs, alla *Pesca miracolosa* (1444) di Konrad Witz al Musée d'art et d'histoire di Ginevra. Così pure nella predella del *Retablo Maggiore di Ardara* dipinta da Giovanni Muru (forse versione naturalizzata di un più consono Mur o De Mur?), le onde, sulle quali si impenna il cavallo del *San Gavino*, possono rimandare al corso d'acqua in cui è immerso il *San Cristoforo* (1470) di Dirk Bouts presso l'Alte Pinakothek di Monaco.

Non deve sorprendere la lunga gittata delle influenze o eredità: si ricordi infatti che nel bacino dei contatti sardi sotto la Corona d'Aragona a prevalere è un plurilinguismo culturale che oltrepassa i netti confini regionali, attraverso rotte commerciali, vincoli dinastici, vie diplomatiche e incarichi politici, legando centri piuttosto distanti tra di loro, dando vita ad appropriazioni e ad una certa *koinè* di declinazioni stilistiche³².

Si veda perciò nel *Retablo di San Bernardino* lo sfoggio di costumi che denunciano una chiara reminiscenza della moda borgognona. Difficile immaginare quelle vesti addosso agli isolani di metà Quattrocento. La corta giubba scura e il copricapo, un incrocio tra un cappuccio e un turbante, con un lungo bavero di tessuto che ricade lungo la veste, nella scena di interno borghese col *Miracolo del bambino nato morto* (fig. 4), somigliano infatti ai capi d'abbigliamento indossati da Filippo il Buono ritratto da Rogier van der Weyden (1450 c., Musée des Beaux-Arts, Digione).

Il fenomeno della comparsa nel medesimo retablo di una polifonia di rimandi flandro-iberici è essenzialmente legato alle rotte che approdano in Sardegna dalla costa catalana, dalle Baleari³³, da Napoli e Messina. Lo si nota con chiarezza in quella macchina roboante di stilemi maiorchini³⁴ che è il *Retablo Maggiore di Ardara*, dove si distingue all'opera – ad esclusione della predella – la mano di un artista vivacemente imparentato con Pere Terrencs³⁵, Alonso de Sedano³⁶ e il Maestro de san Nicolás³⁷. Il legame si esplica nelle fisionomie e nei dettagli

²⁹ Da ultimo si veda Pusceddu 2011, pp. 145-160.

³⁰ Borchert 2002, pp. 33-45.

³¹ Maltese, Serra 1969, pp. 272, 288.

³² Cfr. Várvaro 2001, pp. 101-115.

³³ Barcelo Crespi 1990, pp. 97-123; Alcoy 1998, pp. 255-257.

³⁴ Llompart 2003, pp. 69-75.

³⁵ Palou in *La pintura gótica hispanoflamenca* 2003, pp. 366-369.

³⁶ Viridis Limentani 2007, pp. 147-156; Sabater 2002, pp. 337-345; Llompart in *La pintura gótica hispanoflamenca* 2003, pp. 362-365.

³⁷ Galilea Antón 2003, pp. 378-383.

anatomici, con astratte sottolineature, similissime a quelle presenti nel *Martirio di San Sebastiano* nella Cattedrale di Palma di Maiorca e nel *Retablo della Vergine* della chiesa parrocchiale di Montenegro de Cameros (Soria), entrambe opere di Alonso de Sedano. Modi ed effetti caricati che bene si attanagliano alle declinazioni “sardesche”. Lo stesso astratto contorno della gabbia toracica e del ventre si può ritrovare nel *Cristo in pietà* (fig. 5) del *Retablo della Porziuncola* dipinto dal Maestro di Castelsardo e ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

La *mescla* di stilemi italiani e fiamminghi in opere iberiche trova il suo centro di irradiazione in Valencia³⁸, dove Paolo da San Leocadio³⁹, Francesco Pagano e i due Ferrandi conducono una riflessione sugli stimoli grifagni quattrocenteschi padano-ferraresi – i primi – e sul leonardismo – gli ultimi. L’isola è d’altra parte legata con eccezionale continuità a Valencia e Barcellona. Il traffico basato sul navigare sicuro tra le isole congiunge inoltre indissolubilmente le rotte allo scalo intermedio di Maiorca⁴⁰. Altre tappe sono Barcellona, Dénia, Alicante, Tarragona, Peñíscola, Genova, Sant Feliu de Guíxols o l’algerina Béjaïa⁴¹. Ma nel porto di Cagliari facevano scalo anche imbarcazioni che toccavano poi Savona, Trapani, Palermo, Mazara, Milazzo, Barletta, Castellamare, Napoli⁴².

Naturalmente il grado di influenza della sponda iberica e del versante campano sulla pittura sarda segue sia le dipendenze politiche e culturali, quanto la possibilità reale di contatti tramite le vie d’acqua. La frequenza e il tonnellaggio ingente delle imbarcazioni sulla rotta Sardegna-Valencia sono dovuti principalmente all’esportazione del grano, mentre già nel periodo aragonese gli interessi commerciali dei catalani si concentrano sul corallo⁴³. La pesca e la vendita dell’“oro rosso” vengono da subito vincolate a prerogative e benefici che poco arricchiscono i sardi, essendo i profitti nelle mani della fiorente colonia di catalani operanti nella città di Alghero.

Esempio importante di un’isola che guarda ancora all’inizio del Cinquecento verso il Mediterraneo di Ponente è il *Retablo di Sant’Eligio*⁴⁴ del cosiddetto Maestro di Sanluri, conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Si sarebbe tentati di definirlo un esempio di “italianismo iberico”, tante sono le mediazioni in atto. Vi confluiscono la cultura valenciano-ferrarese e alcuni timidi riferimenti a modelli di origine umbra – tra Perugino e Pinturicchio – probabilmente colti attraverso Roma o il Viceregno spagnolo.

L’aggancio con la pittura flandro-iberica si avverte in particolare nella predella dove il *Cristo sorretto dagli angeli* (fig. 6) ricorda da vicino il *Cristo*

³⁸ Pugliatti 2010, pp. 136-158.

³⁹ Viridis Limentani 2011, pp. 67-85; Company i Climent 2011, pp. 89-103; Condorelli 2011, pp. 57-87.

⁴⁰ Cautera Bennasser 1995, pp. 278-290; Vidal 1999, pp. 255-281; Manconi 2001, pp. 354-369.

⁴¹ Salvador Esteban 1995, pp. 770-787.

⁴² Hinojosa Montalvo 1996, pp. 504-526.

⁴³ Manconi 2005, pp. 1015-1029.

⁴⁴ Per un riepilogo sulla fortuna critica dell’opera si rimanda al recente Pillittu 2009, pp. 9-72.

*in pietà*⁴⁵ di Bartolomé Bermejo al Museu del Castell de Peralada. Nella tavola centrale dove siede il *Sant'Eligio in trono* (fig. 7) si possono misurare le notevoli affinità con una serie tipologica che comprende senza dubbio il più ieratico *Santo Domingo de Silos entronizado* (1474-77) ora al Prado, dipinto da Bermejo e proveniente da Daroca, e il *San Blas* (1480) di Martin Bernat al Museo di Saragozza. Il Maestro di Sanluri pare alludere alla ridondanza di santi e virtù che si affacciano dal piviale e dal seggio gotico del santo aragonese, trovando alcune consonanze anche con il *San Pedro entronizado* di Rodrigo de Osona al MNAC, benché nella tavola sarda prenda il sopravvento il carattere "sarDESCO" del volto e delle pieghe della tunica bianca.

Il sistema di paraste e volute dorate pare invece memore delle invenzioni di un Cosmè Tura, o meglio influenzato dalla cultura padano-ferrarese esportata e mediata da Paolo da San Leocadio e Francesco Pagano a Valencia. Il caso del *Sant'Eligio* non si esaurisce tramite un confronto con l'ambito campano, si pensi per esempio al *Polittico dei Santi Severino e Sossio* (Napoli, Museo di Capodimonte), in quanto la tavola sarda dimostra una tensione nervosa e una estrosa architettura del trono non rintracciabile nel Severino noricese. Il seggio si presenta quasi come un innesto tra il trono della *Musa (Calliope?*, 1458-63) di Cosmè Tura alla National Gallery di Londra e quello della tavola omologa con *Urania*, di anonimo ferrarese attivo verso il 1450, alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara.

Nel polvarolo a sinistra il *San Giuliano* (fig. 8) si presenta come una sorprendente figura di gentiluomo-falconiere, un "dandy sentimentale", lontano dalla pittura valenciana e catalana del tempo. Si tratta di una comparsa che sembra rimandare alle figure agili, graziose e discrete che si affacciano nelle opere di Pinturicchio o di Raffaello nei primissimi anni del Cinquecento, all'altezza, per intenderci, degli affreschi senesi per la Biblioteca Piccolomini o della predella Oddi (*Adorazione dei Magi e Presentazione al Tempio*, Pinacoteca Vaticana).

Altro singolare italianismo compare nel *Retablo del Presepio* (fig. 9, fine XV sec., Cagliari, Pinacoteca Nazionale), dove nella predella il giovane e distinto *San Pantaleo* (fig. 10) si direbbe figura para-crivellesca, ricordando il San Giorgio di Carlo Crivelli nel *Polittico di Ascoli Piceno* (1473), conservato nella Cattedrale di Sant'Emidio. La *Crocifissione* sulla cimasa dello stesso *Retablo del Presepio* è invece mutuata in parte dall'incisione del Maestro I.A.M. di Zwolle (B.VI.93.5). La tavola si dimostra in piena sintonia con l'ambito flandro-iberico, a riprova di una convivenza senza percepibili stridori all'interno dello stesso retablo di rimandi a differenti e a volte contigui universi stilistici. Se la *Crocifissione* riprende il languore patetico di Rogier van der Weyden, l'*Adorazione dei pastori* nella tavola centrale non può non ricordare simili composizioni con la *Natività* del Maître de Flémalle, mentre nella predella e nelle tavole laterali

⁴⁵ Barrachin Navarro 2003, pp. 142-147.

compaiono richiami consapevoli e ben costruiti alle figure più vivide dei Vergós e di Reixach.

Documento singolare di una periferia che ospita voci singolari quanto impegnate in una continua selezione di stimoli è il Maestro di Ozieri⁴⁶. Il *corpus* dell'artista si è formato nel corso di un lungo percorso critico, dapprima intorno all'unico retablo rimasto integro (fatta eccezione per la perdita della cornice), vale a dire il *Retablo di Nostra Signora di Loreto* (ora nel Museo di Arte Sacra di Ozieri, ma in origine nella chiesetta campestre omonima del capoluogo del Monteacuto) e alle quattro tavole superstiti del *Retablo di Sant'Elena* (tuttora nell'originaria collocazione, la chiesa di Sant'Elena a Benetutti nel Goceano). Fin dal principio della sua vicenda storiografica apparve chiaro nelle letture stilistiche degli studiosi che si trattava di un pittore al corrente del linguaggio raffaellesco, la cui attività era da collocarsi verso la metà del Cinquecento⁴⁷.

In seguito l'esecuzione delle sue opere è scivolata agli anni Novanta, poiché si è ritenuto vincolante il periodo di abbandono della chiesetta (prima dell'affidamento ai Cappuccini), la quale doveva ospitare *ab origine* il retablo dedicato alla Madonna di Loreto. Se Antonia D'Aniello⁴⁸ si esprime a favore di una datazione precoce (anni Venti), notando più di una analogia con opere di Cesare da Sesto, nella medesima occasione – nel catalogo dell'unica mostra monografica, che risale al 1982 – viene rilanciata l'identificazione del Maestro di Ozieri con un pittore di nome Andrea Sanna⁴⁹. La tesi di una produzione così attardata è rimasta in piedi a lungo, in quanto sostenuta dalla constatazione di un generale “ritardo culturale” negli sviluppi della pittura in Sardegna, mentre al di là delle pubblicazioni locali subitaneamente Leone De Castris avvertiva come fuori luogo e inverosimile l'idea di posticipare così tanto l'attività di un pittore che si dimostra più a suo agio nel tempo dei Cavarò e dell'autore del *Retablo dei Beneficiati*, contraddistinto dai «ritmi espressivi» di Pedro Machuca, dai «quadraturismi e schematismi plastici “iberico-lombardi”» alla Pedro Fernández, dalle «derivazioni testuali – forse tramite le stampe – dai testi della “maniera moderna” romana», dalla conoscenza «del primo Criscuolo, del Polidoro siciliano e forse anche del primo Stefano Giordano». Lo studioso pensava ad un artista “coerentemente” attivo negli anni Trenta, trovando

⁴⁶ Le opere del Maestro di Ozieri compaiono fugacemente in alcuni diari di viaggio (Valery 1995, pp. 330-331, 315) e spesso in resoconti di perlustrazioni nelle chiese dell'isola o in compendi di notizie archivistiche (Spano 1859, p. 151, nota 2; 1861, p. 43 nota 1; 1861, pp. 111-112; 1868, p. 454 nota 2, 1870, p. 14, nota 3).

⁴⁷ Brunelli 1907, p. 371; 1936, p. 866; Delogu 1937, p. 88.

⁴⁸ D'Aniello 1982, pp. 7-18.

⁴⁹ Già espressa da Amadu 1960, pp. 3-4 e ripresa dallo stesso Amadu 1982, pp. 19-20. La tesi è legata al ritrovamento di un contratto di commissione relativo ad un retablo per la parrocchiale di Osidda. Il retablo in questione purtroppo non si è conservato, né conosciamo alcuna opera dipinta da Andrea Sanna, figura di cui è stata ricostruita anche la vicenda biografica, la quale è però possibile sovrapporre all'identità del Maestro di Ozieri, solo a costo di forzature storiografiche e deragliamenti nella lettura stilistica.

«impraticabili le ipotesi “documentali” di una sua comparsa alle soglie del Seicento»⁵⁰.

Oltre alle analogie con la pittura meridionale, per cui già Maltese e Serra notavano delle coincidenze tra la *Sant'Elena* di Benetutti e la *Sant'Elena* di Andrea Sabatini nella lunetta con l'*Adorazione dei Magi*, oggi al Museo Diocesano di Salerno, non sparute sono le segnalazioni di una confidenza del pittore con testi assai più forestieri, per cui nella fortuna critica compaiono nomi eccellenti di pittori nordici, quali Grünewald, a cui pensa subito Voss⁵¹ nell'osservare alcune *Crocifissioni* (poi inserite nel *corpus* del nostro: Cannero, Stoccarda e Sassari, quest'ultima in realtà similissima alle altre per la formula iconografica, ma molto probabilmente posteriore e di altra mano). Il pittore tedesco è indicato con sicurezza anche da Virdis Limentani, quale più vicina fonte di influenza. Lucas van Leyden, Patinir, Cranach e Dürer, sono citati da Pescarmona⁵² e Magnani⁵³. Il Maestro di Ozieri è stato più di recente identificato con Giovanni del Giglio⁵⁴, priore (ma anche pittore, come è definito in alcuni documenti d'archivio) della confraternita di Santa Croce a Sassari, al quale viene attribuita la *Deposizione* ora al Museo di Arte Sacra di Ozieri, già acquistata presso la casa d'aste Finarte. La confraternita era legata alla chiesetta di Santa Croce a Sassari e al suo ospedale adiacente, mentre si suppone che la *Deposizione* appartenesse ad uno smembrato *Retablo di Santa Croce*⁵⁵ di cui dovette fare parte anche il *San Sebastiano* attribuito al Maestro di Ozieri, ora al MUS'A di Sassari.

Purtroppo non è possibile procedere ad un confronto stilistico tra i dipinti del Maestro di Ozieri e la produzione di Giovanni del Giglio, in quanto le opere del secondo non si conservano; per di più il priore non pare dai dati archivistici essere in verità autore di una qualche tavola, sappiamo però che venne chiamato quale testimone in perizie per opere eseguite da altri. Probabilmente egli dovette avere un qualche ruolo, forse a livello imprenditoriale o logistico, nella commissione del *Retablo di Santa Croce*, ma ciò che è importante notare qui è l'eterogeneità della *Deposizione* a lui attribuita rispetto al *corpus* del Maestro di Ozieri, da cui si discosta per l'interpretazione delle idee grafiche di marca

⁵⁰ Leone De Castris 1985, p. 67, nota 28. Lo studioso lega in particolare modo l'analisi delle componenti stilistiche all'attribuzione al Maestro di Ozieri di tre tavole del *Retablo dei Beneficiati*: la *Crocifissione*, il *San Bartolomeo* e il *San Girolamo*. Si tratta dei momenti più surriscaldati, dove maggiormente emergono anche simpatie polidoresche. Va però notato che alcune sintonie si possono cogliere anche tra la *Madonna in trono* e la *Madonna Annunciata* da una parte nel medesimo retablo e la *Sacra Famiglia* di Ploaghe, concordemente attribuita al Maestro di Ozieri: simile risulta l'interpretazione del raffaellismo del volto e la scenografia ridotta ai minimi termini.

⁵¹ Voss 1930, pp. 267-272.

⁵² Pescarmona 1988, pp. 527-534.

⁵³ Magnani 1992, pp. 11-23.

⁵⁴ Agus 2001, pp. 237-243; 2006, in particolare pp. 41-54, 66-73; 2007, pp. 97-107.

⁵⁵ Maltese 1962, pp. 25-28, 96-105, 196-197, 227-228; Maltese, Serra 1969, pp. 330-334; Serra 1980, pp. 36-37, pp. 95-99, scheda 34; Coroneo in Serra 1990, p. 242, scheda 124.

raimondiana, come pure per i modi più scaltri, retorici, e si direbbe di maniera, squadernati per rendere il dramma sacro. Altri nomi sono stati proposti, alcuni dei quali emersi da ricerche d'archivio sui pittori sardi cinquecenteschi intraprese a suo tempo dal canonico Giovanni Spano⁵⁶, nomi senza opere all'attivo, non ricollegabili a tavole superstiti o retabli ancora in essere. Altri nomi di pittori sulla carta, coinvolti in nuovi tentativi di identificazione⁵⁷, sono quelli presi a prestito dalle ricerche di Porcu Gaias⁵⁸, riportati alla luce in un suo ricco studio sulla chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari. Ancora più di recente si è ragionato sul frazionamento del *corpus* in più mani, mentre si è pensato di ricondurre la personalità del Maestro di Ozieri ad una composita bottega sardo-ispano-fiamminga di cui avrebbero fatto parte lo stesso Giovanni del Giglio, il sivigliano Francisco Fajardo e Pedro Fernández in persona⁵⁹.

Pittore-sineddoche il Maestro di Ozieri, attinge e rielabora più fonti forestiere nella sua defilata produzione: i referenti pittorici vanno da Joachim Patinir a Lucas Cranach, se si pensa alla sola *Invenzione della Vera Croce* (Benetutti, chiesa di Sant'Elena), mentre nei San Giovanni delle sue *Crocifissioni* (Benetutti, Cannero, Stoccarda, Ozieri) si rivela compagno di un polidoresco eccentrico come Marco Cardisco⁶⁰.

Le sue opere possono essere affiancate alle prove di sperimentatori, girovaghi o operanti in contesti remoti e periferici. Nel *Retablo di Nostra Signora di Loreto* (fig. 11, ora al Museo di Arte Sacra di Ozieri) trova infatti posto una versione riottosa della classica invenzione raffaellesca con la *Madonna di Foligno*, divulgata da Raimondi (B.XIV.58.52). Da simili modelli scaturiscono anche la *Madonna con Bambino e angeli* (Cava dei Tirreni, abbazia della Santissima Trinità) di Cesare da Sesto e la *Madonna del Suffragio*⁶¹ di Pedro Machuca (Madrid, Prado), ma nel dipinto di Ozieri lo studio del motivo figurativo illustre è affrontato in chiave burbera e inselvaticita. L'autore si iscrive qui all'interno di una pratica consolidata in ambito sardo, dove gli aggiornamenti

⁵⁶ Spano 1870, p. 15.

⁵⁷ Si tratta della stipula di accordi e del contratto di commissione in cui compaiono i pittori Johannes Spert (algherese), Johannes Petrus Senes e Leonardo de Serra (sassaresi), incaricati di realizzare dipinti raffiguranti le *Storie della Passione* per la chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari; a distanza di cinque anni il pittore algherese Monserrat Virgili e l'obriero del Crocifisso di Santa Maria di Betlem, Giovanni Deasena, concordano la realizzazione di due "immagini in pioppo" (sculture) raffiguranti la Madonna e il San Giovanni, da disporre accanto al Crocifisso ligneo, compreso nella struttura del Retablo. Su Johannes Spert (o Ibert) si veda la proposta di Scano 2005, pp. 181-210; su Johannes Petrus Senes e sulla presenza di altri pittori turritani documentati solo per via archivistica e all'apparenza senza opere si veda: Agus 2005, pp. 28-33; 2006, in particolare pp. 39-40; Cau 2005, pp. 53-60; 2008, pp. 127-143.

⁵⁸ Porcu Gaias 1993, p. 85; 1996, pp. 174, 317, nota 424; 2002, pp. 15-16, nota 26.

⁵⁹ Campus 2012, pp. 32-43.

⁶⁰ Cfr. Naldi 2009, pp. 14-51.

⁶¹ Si rimanda ai recenti contributi di Zezza in *Norma e capriccio* 2013, p. 292; Boubli 2013, pp. 146-155.

alla maniera moderna avvengono tramite la circolazione delle stampe, tanto da potersi parlare in alcuni casi – per la *Sacra Famiglia* del *Retablo di San Giorgio* a Perfugas, per il *San Bartolomeo* del *Retablo dei Beneficiati* a Cagliari (fig. 12) – di vero e proprio *rafaelisme d'estampa*. Si è ipotizzato con una attribuzione ad effetto il passaggio dello stesso Machuca a Cagliari⁶², per spiegare il notevole balzo in senso moderno del *Retablo dei Beneficiati* (nel Museo della Cattedrale di Cagliari), ora più prudentemente dato ad un pittore ibero-campano⁶³, che ha messo insieme un chiaro paradigma di soluzioni che dimostrano la sua confidenza con la cultura pittorica “post-Logge”.

Il Maestro di Ozieri, di fronte ad una prova così salda, si dimostra un solitario sperimentatore, attivo per lo più in zone assai interne (Monteacuto e Goceano), distanti dai centri isolani (Sassari, Alghero, Cagliari). Nel *Retablo* dedicato alle *Storie della Vera Croce*, nella chiesa parrocchiale di Sant'Elena a Benetutti, diviene manifesta la sua eterogeneità rispetto alla produzione locale e, in un quadro più ampio, la sua singolarità rispetto alla produzione della “congiuntura iberico-lombarda”⁶⁴. L'aspetto incongruente è senza dubbio dato dal marcato “germanismo” delle figure e dai paesaggi fortemente fiamminghi della *Crocifissione* (fig. 13) e dell'*Invenzione della Vera Croce* (fig. 14), appartenenti al *Retablo di Sant'Elena*. In un confronto a breve raggio è rilevante la distanza tra la *Madonna in trono con angeli* del *Retablo dei Beneficiati* e la tavola con *Sant'Elena* del Maestro di Ozieri.

La prima appare come una scoperta e scenografica riedizione della *Madonna Bridgewater* di Raffaello (Edimburgo, National Gallery of Scotland), molto simile all'operazione fatta da Gianfilippo Criscuolo a Napoli, sulla scia della *Madonna del Pesce* di Raffaello. Il gruppo della Madonna con Bambino potrebbe far pensare ad un qualche legame con l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto (Napoli, Museo di Capodimonte), ma nel *Retablo dei Beneficiati*, il pittore intraprende una variazione elegante e un poco congelata di un'idea raffaellesca. La *Sant'Elena* del Maestro di Ozieri pare costruita con un ingegnoso montaggio, a partire dalla *Madonna con la scimmia* (B.VII.60.42) di Dürer e da un'idea tratta da Raimondi, la raffigurazione della *Poesia* (B.XIV.291.382). L'aulica retorica dell'immagine raffaellesca è riletta senza omaggi, in chiave disincantata e scorbutica.

Ciò che contraddistingue la *Sant'Elena* (fig. 15) è un raffaellismo alterato, come alternativa è la posizione delle gambe, inedita in un confronto a lungo raggio con la produzione del Vicereame spagnolo. Le gambe asimmetriche e scampanate poco hanno a che fare con il contegno e il garbo della *Sant'Elena* di Andrea Sabatini (Salerno, Museo Diocesano). La terribilità d'animo e di modi

⁶² Previtali 1976, p. 54; Previtali in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* 1986, pp. 20-24, nota 11.

⁶³ Zanzu 1992, pp. 69-88.

⁶⁴ Leone De Castris 1985.

della santa rimanda invece alle pose dei profeti michelangioleschi, *Geremia* e *Daniele*, nella Volta Sistina. Si noti come nel caso della *Sant'Elena* e della *Madonna di Loreto* il Maestro di Ozieri attui un abbassamento di registro, offrendo una versione più franca e più aspra di illustri modelli. Nel *Retablo dei Beneficiati* di Cagliari, laddove l'autore riprende alcuni capisaldi della maniera moderna⁶⁵, vi è invece la volontà di offrire una sorta di manifesto ben allineato con il linguaggio dei centri di riferimento (Roma, Napoli).

La prossimità marittima tra Cagliari e Napoli⁶⁶, le analogie politiche e sociali⁶⁷, hanno portato a pensare che l'artefice del *Retablo dei Beneficiati*⁶⁸ possa essere giunto in Sardegna attraverso tale rotta, soggiornando per qualche tempo presso la bottega di Pietro Cavarò nel quartiere di Stampace. Se ci addentrassimo nella *querelle* circa l'autografia del *Retablo dei Beneficiati* ci troveremmo all'interno di un terreno di frequentazioni mediterranee comunque consolidate, ciò che invece appare una perfetta anomalia è la fisionomia germanico-fiamminga del Maestro di Ozieri⁶⁹. Vi si possono leggere in filigrana i confini dell'impero di Carlo V verso l'Europa Settentrionale⁷⁰, molto ben collegata con i porti del Levante spagnolo, anche attraverso l'attività degli *hombres de negocios* catalani e castigliani organizzatisi in colonie nella regione dei Paesi Bassi, durante quella che può chiamarsi l'«*Edad de Oro del comercio español en la rutas del Norte*»⁷¹, per via del volume degli scambi mercantili e finanziari ispano-anseatici. L'*Invenzione della Vera Croce* e la *Crocifissione*, tavole appartenenti al *Retablo di Sant'Elena*, si inseriscono appieno all'interno di tale ampio scenario politico ed economico.

Lo sfondo nell'*Invenzione della Vera Croce* rimanda infatti al paesaggio dell'*Adorazione dei Magi* di Jan van Scorel conservata all'Art Institute di Chicago, mentre il fondale della *Crocifissione* ricorda la Gerusalemme dipinta da Maarten van Heemskerck nella *Crocifissione* all'Institute of Arts Museum di Detroit. L'impianto stesso del paesaggio, pensato come una veduta cosmica che si estende nei lontani su picchi ghiacciati, ospita nella media distanza piccole scene complementari con *Storie della Passione*. Un paesaggio dunque che implica un pellegrinaggio mentale⁷² e che proietta la tavola in un "Mediterraneo

⁶⁵ Nel buon ladrone della *Crocifissione* si trova la citazione della *Punizione di Aman* dalla Volta Sistina, mentre nella tavola con l'*Angelo annunciante* si scorge la stessa ambientazione architettonica presente nella scena con *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* nelle Logge Vaticane.

⁶⁶ Per le affinità tra Napoli e le Fiandre si veda ora il ricco lavoro di Challéat 2012, in particolare pp. 45-93, 97-129; Beyer 2002, pp. 118-123.

⁶⁷ Cfr. Galasso 1994; Manconi 2012.

⁶⁸ Zanzu in *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* 1992, pp. 69-75.

⁶⁹ Per una trattazione più ampia si rimanda a Spissu 2014, in particolare pp. 117-151, 206-247, 305-325.

⁷⁰ Yarza Luaces 2003, pp. 107-115; Toscano 2007, pp. 347-363.

⁷¹ Jeannin 2001, pp. 305-314; Casado Alonso 2001, pp. 129-158.

⁷² Cfr. Rudy 2011, pp. 120-172.

allargato” all’Europa del Nord di Carlo V⁷³: vi si scoprono forti analogie con la veduta nel pannello centrale del *Trittico della Crocifissione* di Joos van Cleve al Metropolitan Museum of Art di New York. Naturalmente la familiarità con il gusto e i modi fiamminghi sono diffusi nella pittura iberica⁷⁴, ma non è stato possibile individuare casi simili in area meridionale – a queste date (anni Trenta, Quaranta e Cinquanta) – in cui si possa riconoscere una simile visione nella resa del paesaggio – fatta eccezione naturalmente per alcuni sfondi dello stesso Polidoro. Una formulazione di marca fiamminga dunque, che dimostra però di risalire fino a Joachim Patinir⁷⁵, seguendone l’interpretazione della natura in senso morale e metaforico, per cui le zone impervie e desolate sono quelle dell’ascesi spirituale, come avviene nel *Paesaggio con San Girolamo* (Museo del Prado, Madrid).

Le tavole del Maestro di Ozieri trovano dunque ricchezza di stimoli ed espressioni in un dialogo con terre lontane. Al contempo ci si convince sempre più della distanza tra la sua pittura e quella dei “dintorni più o meno immediati”. Il pittore non pare profondamente influenzato dalle suggestioni scatenate a Napoli da Pedro Fernández e Pedro Machuca. Eccentrico, dunque, rispetto a quelli che avrebbero dovuto essere i suoi centri di riferimento d’ordinanza. Periferico sperimentatore invece di invenzioni pittoriche di memoria fiamminga. Il “germanismo”⁷⁶ – delle compagne di Sant’Elena nell’*Invenzione della Vera Croce*, dei Giudei assiepati nelle retrovie della stessa scena, delle Madonne nelle *Crocifissioni* (Cannero, Stoccarda, Benetutti, Ozieri), come della natura rupestre e inospitale – discende dall’uso appassionato delle incisioni di Dürer e Cranach, ma non solo. Già Hermann Voss notava la sua familiarità con testi pittorici tedeschi, pensando alle analogie di dettagli figurativi, di resa patetica, di scelte cromatiche tra la *Crocifissione* di Stoccarda e quelle di Grünewald. Nell’*Invenzione della Vera Croce* si trova poi una sintomatica e predominante simpatia per una temperatura umorale quasi bruegheliana⁷⁷ nella raffigurazione dell’Ebreo Giuda, personaggio in perfetta sintonia con la resa di alcune specifiche figure fuori dalle righe – contadini, lanzichenecchi, eremiti – viste nei disegni e nelle incisioni di Urs Graf, Daniel Hopfer, Jörg Breu il Vecchio, Wolf Huber, Niklaus Manuel, Hans von Kulmbach e Sebald Beham.

Il pittore dimostra di porsi in modo dialettico nei confronti delle soluzioni di Cesare da Sesto e Andrea Sabatini, che, se tenute presenti, vengono prontamente “ibridate” con motivi figurativi provenienti da stampe tedesche o rielaborate con esiti vicini in alcuni casi (*Sacra Famiglia* di Ploaghe; *San Sebastiano* del MUS’A, Sassari) a quelli di un polidoresco come Marco Cardisco. Si tratta invero di

⁷³ Iradiel Murugarren 2001, pp. 85-116; Enciso Recio 2009, pp. 141-191; Dagmar 2002, pp. 184-197.

⁷⁴ Cfr. *De Flandes a Italia* 1998; Gómez Frechina 2007, pp. 381-405; Martens 2010.

⁷⁵ Falkenburg 2007, pp. 61-79; Vandenbroeck 2007, pp. 73-108; Brown 1999, pp. 424-431.

⁷⁶ Cfr. Cohen 1975, pp. 74-96; Smyth 2004, pp. 101-128; Nova 1994, pp. 664-679.

⁷⁷ Cfr. Gibson 2006, in particolare pp. 28-66.

riferimenti che invece paiono funzionare a dovere per i Cavarò cagliaritari e ancor di più per l'artefice del *Retablo dei Beneficiati*, dove si può cogliere nel *San Girolamo* l'influsso ben assorbito della religiosità accalorata e della resa compendiaria di Polidoro da Caravaggio (*Trasporto di Cristo al sepolcro* e *Andata al Calvario*, Napoli, Museo di Capodimonte).

Resta tuttora aperto il problema circa le circostanze della venuta del Maestro di Ozieri in Sardegna. Anomalo il suo percorso, in quanto non pare provenire da Barcellona o Napoli, luoghi invece in qualche modo presenti nella biografia e nei riferimenti culturali di Pietro Cavarò, capofila della produzione pittorica meridionale dell'isola. Nordica si mostra la sua formazione, mentre il suo linguaggio a contatto con il *rafaelisme d'estampa* attecchito in Sardegna sviluppa un romanismo⁷⁸ che si direbbe scoreliano – per via delle molte analogie con le figure prodotte dal fiammingo sulla scorta di idee raffaellesche. Il pittore mostra di sapersi acclimatare nel contesto linguistico locale nella *Sacra Famiglia* (fig. 16) di Ploaghe, anche se il compromesso viene subito giocato sul filo del cortocircuito, come nelle note «sortite anticlassiche» di un Cola dell'Amatrice. Egli infatti a partire dalla analoga stampa di Raimondi si impegna in un “raffaellismo alterato” nel *San Giuseppe spiritato*, ben lontano da quello che compare nell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca dei Girolamini di Andrea Sabatini.

Nella tavola napoletana è invece possibile trovare, congruamente, validi agganci per la figura più sorprendente e “italiana” del *Retablo di Sant'Eligio* del Maestro di Sanluri, il *San Giuliano*, il quale trova ideali compagni nei due giovani e timidi raffaelleschi con cappello e volto quasi sognante.

Un raffaellismo dunque quello del Maestro di Ozieri interpretato in maniera polemica, da forestiero che riavvolge il nastro delle immagini della sua formazione itinerante, e che, anche in considerazione del contesto in cui sceglie di muoversi, persegue una colloquialità franca e popolare, come nella *Traslazione della Santa Casa di Loreto*. Discostandosi anche da esempi vigorosi come la *Madonna del Suffragio* al Prado di Machuca, egli si avvicina a certe interpretazioni di Cardisco (*Madonna col Bambino in gloria e i Santi Filippo e Giacomo*, Napoli, chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili; *Disputa e trionfo di Sant'Agostino sugli eretici*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).

Le fonti nordiche del Maestro di Ozieri – nella loro sintesi, inconsueta nell'ambito del raffaellismo meridionale (fig. 17, Pietro Cavarò, *San Paolo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale; fig. 18, Michele Cavarò, *Madonna del Cardellino*, Cagliari, Santuario di Bonaria) – rivelano come le sue tavole, lasciate nel periferico regno sardo, possano costituire l'equivalente visivo di quella via di attraversamento Nord-Sud, che sarà denominata *Camino Español* di Filippo II, il corridoio militare che permetterà di risalire i paesi germanici e raggiungere in breve in Paesi Bassi.

⁷⁸ Cfr. Ainsworth 2006, pp. 99-118.

Riferimenti bibliografici / References

- Agus L. (2001), *Un colpo da maestro: Ozieri, acquisizioni sull'opera del Maestro di Ozieri*, «Almanacco gallurese», 9, pp. 237-243.
- Agus L. (2005), *Magister Julianus Sabba pictor Algueris: pittore sardo del quattro-cinquecento*, «Sardegna antica: culture mediterranee», XIV, 27, pp. 28-33.
- Agus L. (2006), *Giovanni del Giglio. Pittura e cultura a Sassari nella prima metà del XVI secolo*, Cagliari: Sigma Schede Sarda.
- Agus L. (2007), *Giovanni del Giglio: Sassari. Storia di un pittore della prima metà del Cinquecento*, «Almanacco gallurese», 15, pp. 97-107.
- Agus L. (2012), *Il Maestro di Ozieri e la scuola pittorica del Nord Sardegna nel XVI secolo*, in *Il Maestro di Ozieri. Una scuola pittorica cinquecentesca del nord Sardegna*, a cura L. Campus, Ozieri: Il Torchietto, pp. 23-31.
- Ainsworth M.W. (2006), *Romanism as a catalyst for change in Bernard van Orley's workshop practices*, in *Making and marketing: studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth- century Netherlandish workshops*, edited by M. Faries, Turnhout: Brepols, pp. 99-118 (Me fecit, 4).
- Alcoy R. (1998), *Els retaules catalans en el Mediterrani insular: Mallorca, Sardegna i Sicilia, La pintura Gòtica*, in *Art de Catalunya. Pintura antiga i Medieval*, VIII, a cura di X. Barral i Altet, Barcelona: Artestudi, pp. 255-257.
- Alcoy R. (2000), *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, in *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, Atti del convegno (Oristano, 5-8 dicembre 1997), I, a cura di G. Mele, 2 voll., Oristano: Istar, pp. 21-57.
- Alcoy R., Miret M.M. (1998), *Joan Mates, pintor del gòtic internacional*, Sabadell: Editorial AUSA.
- Amadu F. (1960), *Rilievi d'arte, Individualizzazione del "Maestro di Ozieri"*, «Nuovo Bollettivo Bibliografico Sardo», V, 25, pp. 3-4.
- Amadu F. (1982), *Mastru Andria Sanna de Othieri, pintore: in un documento del 1591-92 il nome del Maestro di Ozieri?*, in *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra (Ozieri, 17-25 aprile 1982), Ozieri: Il Torchietto, pp. 19-20.
- Anatra B. (1997), *Sardegna e Corona d'Aragona tra basso medioevo e prima età moderna*, in *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona: (secc. XIV-XVII): El arbitrio de su libertad*, Cagliari: AM&D (Agorà; 5), pp. 13-26.
- Anatra B. (2000), *Come ranocchie di color terreo. Oristano e il suo marchesato nella prima età moderna*, in *El retablo de San Martin de Oristano y la pintura catalana del gotico internacional en Cerdeña*, Atti del convegno (Oristano, 5-8 dicembre 1997), I, a cura di G. Mele, 2 voll., Oristano: Istar, pp. 59-80.
- Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale* (1986), catalogo della mostra (Padula, Certosa di San Lorenzo, 21 giugno – 31 ottobre 1986), a cura di G. Previtali, Firenze: Centro Di.

- Barcelo Crespi M. (1990), *Relaciones comerciales entre Mallorca y Cerdeña (segunda mitad del siglo XV)*, in XIV Congresso di storia della Corona d'Aragona, II, *Presenza ed espansione della Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XV)*, Atti del convegno (Sassari-Alghero 19-24 maggio 1990), 5 voll., Sassari: Carlo Delfino editore, pp. 97-123.
- Barrachina Navarro J. (2003), *Cristo de Piedad*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcelona: s.e., pp. 142-147.
- Benito Doménech F. (2003), *La pintura hispanoflamenca en Valencia*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 29-39.
- Beyer A. (2002), *Princes, patrons and eclecticism: Naples and the north*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), edited by T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 118-123.
- Bologna F. (1977), *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli: Società Napoletana di Storia Patria.
- Borchert T.-H. (2002), *The mobility of Artist. Aspects of Cultural Transfer in Renaissance Europe*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), edited by T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 33-45.
- Bosch i Ballbona J. (2012), *El impacto de Albrecht Dürer y del grabado internacional en Cerdeña*, in *Il Maestro di Castelsardo*, Atti del convegno (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari: Janus Edizioni, pp. 83-96.
- Boscolo A. (1984), *L'espansione catalana nel Mediterraneo*, in *I catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell, F. Manconi, Cinisello Balsamo: A. Pizzi, pp. 7-13.
- Boubli L. (2013), *Studio e invenzione. Pedro Machuca e Alonso Berruguete, disegnatori tra Italia e Spagna*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze: Giunti, pp. 146-155.
- Braudel F. (2002), *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, I, Torino: Einaudi.
- Brown B.L. (1999), *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai*

- tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano: Bompiani, pp. 424-431.
- Brunelli E. (1907), *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. Pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna*, «L'Arte», X, pp. 359-371.
- Caleca A. (1983), *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari, Convento di San Domenico e Cittadella dei Musei, 26 novembre 1983 – 20 dicembre 1984; 26 dicembre 1983 – 20 gennaio 1984), a cura di R. Concas, M. Serreli, Cagliari: s.e., pp. 31-40.
- Campus L. (2012), *Le nuove attribuzioni al Maestro di Ozieri: i pittori spagnoli del "taller". Alcune osservazioni*, in *Il Maestro di Ozieri. Una scuola pittorica cinquecentesca del nord Sardegna*, a cura di L. Campus, Ozieri: Il Torchietto, pp. 32-43.
- Carlos V: las armas y las letras* (2000), catalogo della mostra (Granada, Hospital Real, 14 aprile – 25 giugno 2000), a cura di F. Mariás, F. Pereda, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Carolus* (2000), catalogo della mostra (Toledo, Museo de Santa Cruz, 6 ottobre 2000 – 12 gennaio 2001), a cura di F. Checa, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Casado Alonso H. (2001), *El comercio español en las rutas del Norte en la época de Carlos V*, in *Carlos V europeísmo y universalidad*, IV, *Poblacion, economia y sociedad*, Atti del convegno (Granada, maggio 2000), a cura di F. Sánchez-Montes González, J.L. Castellano, 5 voll., Madrid: Sociedad estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 129-158.
- Castelfranchi Vegas L. (2003), *La circulation de l'art dans la Méditerranée du XVe siècle*, in *L'art de la Méditerranée*, a cura di T. Velmans, E. Carbonnel, R. Cassanelli, Rodez: Éditions du Rouergue, pp. 181-203.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E. (2007), *Voyages d'artistes, voyages d'oeuvres: ou la quête des étoiles*, in *Entre l'Empire et la mer: traditions locales et échanges artistiques, Moyen Age-Renaissance*, Atti delle giornate di studi (Losanna-Ginevra, 22-23 marzo, 19-20 aprile, 24-25 maggio 2002), a cura di M. Natale, S. Romano, Roma: Viella (Études lausannoises d'histoire de l'art; 4), pp. 1-10.
- Cau G.G. (2005), *I manieristi toscani: Pietro Giovanni e Ambrogio Calvano: due generazioni di pittori senesi nella Sassari del Cinquecento*, «Almanacco Gallurese», 13, pp. 53-60.
- Cau G.G. (2008), *Ambrogio Calvano: il Maestro di Perfugas, nuove ipotesi sull'autore del retablo della chiesa di San Giorgio*, «Almanacco gallurese», 16, pp. 127-143.

- Cautera Bennasser P. (1995), *El comercio de reino de Mallorca con Cerdeña a través de lo "guiatges"*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona (XIV-XVIII sec.)*, I, *Comunicazioni*, Atti del congresso "La Corona d'Aragona in Italia, secc. XIII-XVIII" (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), 6 voll., Sassari: Carlo Delfino editore – Pisa: ETS, pp. 278-290.
- Challéat C. (2012), *Dalle Fiandre a Napoli, committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- Cohen C.E. (1975), *Pordenone's Cremona Passion Scenes and German Art*, «Arte lombarda», 42-43, pp. 74-96.
- Company i Climent X. (2011), *Componentes formales e iconográficos de los ángeles de la catedral de Valencia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, Atti del convegno (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. Miglio, A.M. Oliva, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 89-103.
- Condorelli A. (2011), *Il coro angelico di Rodrigo Borgia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana*, Atti del convegno (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. Miglio, A.M. Oliva, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 57-87.
- D'Aniello A. (1982), *Il Maestro di Ozieri: cultura locale e maniera italiana in un pittore sardo del '500*, in *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra (Ozieri, 17-25 aprile 1982), Ozieri: Il Torchietto, pp. 7-18.
- De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI* (1998), catalogo della mostra (Girona Museu d'Art, novembre 1998 – aprile 1999), a cura di J. Bosch i Ballbona, J. Garriga i Riera, Girona: s.e.
- De Gennaro R. (2003), *Naples, carrefour méditerranéen de l'art flamand*, in *L'art de la Méditerranée*, a cura di T. Velmans, E. Carbonnel, R. Cassanelli, Rodez: Éditions du Rouergue, pp. 205-213.
- Delogu R. (1937), *Michele Cavarò: (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi sardi», III, 1, pp. 5-92.
- Delogu R. (1945), *Il "Maestro di Olzai" e le origini della Scuola di Stampace*, «Studi sardi», VI, pp. 5-21.
- Delogu R. (1952), *Lineamenti di storia artistica*, in *Sardegna*, Milano: Touring club italiano (Guida d'Italia, 23), pp. 57-66.
- Eichberger D. (2002), *The Habsburgs and the Cultural Heritage of Burgundy*, in *The age of van Eyck: the mediterranean world and early netherlandish painting 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo – 30 giugno 2002), a cura di T.-H. Borchert, Ghent-Amsterdam: Ludion, pp. 184-197.
- Enciso Recio L.M. (2009), *La corte flamenca de Carlos V*, in *La senda española de los artistas flamencos*, Atti del ciclo di conferenze (Madrid, 28 ottobre 2008 – 17 marzo 2009), Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 141-191.

- Falkenburg R.L. (2007), *The devil is in the detail: ways of seeing Joachim Patinir's "world landscapes"*, in *Patinir: essays and critical catalogue*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2 luglio – 7 ottobre 2007), a cura di A. Vergara, Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 61-79.
- Galasso G. (1994), *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*, Torino: Einaudi.
- Galilea Antón A. (2003), *Martin Schongauer y su importancia en la pintura hispanoflamenca*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 87-97.
- Garriga i Riera J. (2007), *L'impianto spaziale di dipinti catalani e sardi del Quattrocento e due passi del 'Libro dell'arte' di Cennino Cennini*, in *Nord/sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna; prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani, M. Bellavitis, Padova: Il Poligrafo, pp. 61-71.
- Gibson W.S. (2006), *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley: University of California Press.
- Gómez Frechina J. (2007), *La estética flamenca en la pintura valenciana, testimonios, influencias y protagonistas*, in *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes, la Europa de las ciudades*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de la Ciudad, 23 marzo – 30 giugno 2007), a cura di E. Mira, A. Eduard, Valencia: Comunidad Autónoma, Generalidad, pp. 381-405.
- Heers J. (2001), *El Mediterráneo como área de tránsito*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 133-145.
- Hinojosa Montalvo J. (1996), *Los contactos comerciales entre Valencia y Cerdeña durante el siglo XV*, in *Presenza ed espansione della Corona d'Aragona in Italia (sec. XIII-XV)*, III, 2, Atti del Congresso di storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), a cura di M.G. Meloni, O. Schena, Sassari: Carlo Delfino editore, 5 voll., pp. 504-526.
- Igual Luis D. (2004), *Comercio y operadores económicos entre Valencia y Cerdeña durante el reinado de los Reyes Católicos*, in *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra, G. Murgia, Roma: Carocci, pp. 33- 56.
- Iradriel Murugarren P. (2001), *El comercio en el Mediterráneo entre 1490 y 1530*, in *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, Atti del convegno

- (Barcellona, 21-25 febbraio 2000), a cura di E. Belenguer Cebriá, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlo V, pp. 85-116.
- Jaume Huguet: *500 anys* (1992), Atti delle giornate di studi in occasione della mostra presso il Museu de Valls (Valls, 16-18 dicembre 1992), a cura di E. Jardí, R. Alcoy, Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Jeannin P. (2001), *Les intersections entre l'Europe du Nord et le monarchie de Charles Quint*, in *Carlos V europeísmo y universalidad*, III, *Los escenarios del Imperio*, Atti del convegno (Granada, maggio 2000), a cura di F. Sánchez-Montes González, J.L. Castellano, 5 voll., Madrid: Sociedad estatal para la conmemoracion de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 305-314.
- Kirkland-Ives M. (2013), *In the footsteps of Christ. Hans Memling's passion narratives and the devotional imagination in the early modern Netherlands*, Turnhout: Brepols.
- Leone De Castris P. (1989), *Un pannello di Marco Cardisco alla Walters Art Gallery*, «The Journal of the Walters Art Gallery», XLVII, pp. 13-20.
- Leone De Castris P. (1992), *Pedro Machuca a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 12 dicembre 1992 – 28 febbraio 1993), Napoli: Electa.
- Leone De Castris P. (2001), *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli: Electa.
- Leone De Castris P., Giusti P. (1985), *Forastieri e regnicoli: la pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Napoli: Electa.
- Leone De Castris P., Giusti P. (1988), *Pittura del Cinquecento a Napoli*, I, *1510-1540 forastieri e regnicoli*, Napoli: Electa.
- Llompарт G. (2003), *Mallorca-Flandes: línea directa y costa arriba*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 69-75.
- Magnani M. (1992), *Pittura del Cinquecento nel nord Sardegna: restauri, scoperte, problemi*, in *Pittura del '500 nel nord Sardegna scoperte e restauri*, catalogo della mostra, (Sassari 16-31 dicembre 1992), Nuoro: Ilisso, pp. 11-23.
- Maltese C. (1959), *Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna*, «Studi sardi», XVII, pp. 462-472.
- Maltese C., Serra R. (1969), *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, a cura di F. Barreca, Milano: Electa, pp. 177-404.
- Maltese C. (1962), *Arte in Sardegna dal V al XVIII sec.*, Roma: De Luca.
- Manconi F. (1998), *Catalogna e Sardegna: relazioni economiche e influssi culturali fra Quattro e Cinquecento*, in *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo*, I, Atti del convegno (Cagliari, 11-15 ottobre 1995), 2 voll., Cagliari: CUEC, pp. 35-54.

- Manconi F. (1999), *Come governare un regno: centro madrileno e periferia sarda nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, Atti del convegno (Cagliari, 5-7 Novembre 1998), a cura di B. Anatra, F. Manconi, Cagliari: AM&D, pp. 285-302.
- Manconi F. (2001), *In viaggio per l'impresa di Algeri: le entrate reali di Carlo V ad Alghero e Maiorca, in Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Carlo V*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, Roma: Carocci, pp. 354-369.
- Manconi F. (2002), *Il governo del regno di Sardegna al tempo dell'imperatore Carlo V*, Sassari: Magnum.
- Manconi F. (2005), *La pesca y el comercio del coral en el Mediterráneo occidental (siglos XV-XVI)*, in *La Mediterrània de la Corona d'Aragó*, I, Atti del XVIII Congresso della Corona di Aragona (Valencia, 9-14 settembre 2004), a cura di R. Narbona Vizcaíno, 2 voll., Valencia: Corts Valencianes, pp. 1015-1029.
- Manconi F. (2012), *Una piccola provincia di un grande impero: la Sardegna nella monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*, Cagliari: CUEC.
- Martens D. (2010), *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles: Le Livre Timperman.
- Mattone A. (1986), *Centralismo monarchico e resistenze stamentarie: i Parlamenti sardi del XVI e del XVII secolo*, in *Acta Curiarum Regni Sardiniae: Istituzioni rappresentative nella Sardegna medioevale e moderna*, Atti del seminario (Cagliari, 28-29 novembre 1984), Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna, pp. 128-179.
- Mattone A. (1994), *Le coste. Il mare, la navigazione, il commercio*, in *Imago Sardiniae: cartografia storica di un'isola mediterranea*, catalogo della mostra (Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale, 10 aprile – 22 maggio 1994) a cura di C. Incani Carta, Cagliari: Stef, pp. 97-121.
- Mereu S. (1999), *Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo*, «Studi sardi», XXXII, pp. 367-384.
- Metzger C. (2010), *When picture began to travel. The role of prints in the transmission of image*, in *Van Eyck until Dürer: the Flemish primitives and Central Europe 1430-1530*, catalogue of the exhibition (Bruges, Musée Communal des Beaux-Arts, 29 ottobre 2010 – 30 gennaio 2011), edited by T.-H. Borchert, Warnsfeld: Lannoo, pp. 104-111.
- Mira E. (2001), *Del Mar del Norte al Mediterráneo*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 117-132.
- Molina i Figueras J. (2005), *Rutas artísticas y cultura visual en Cataluña (1470-1520)*, in *El arte en la corte de los Reyes Católicos, rutas artísticas*

- a principios de la Edad Moderna*, Atti del seminario internazionale, a cura di F. Checa Cremades, B.J. García García, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 115-144.
- Murgia G. (2001), *La comunità maiorchina a Villamar in periodo spagnolo: catalani e maiorchini in Sardegna, una presenza che risale al XIV secolo*, «Almanacco Gallurese», 9, pp. 258-264.
- Naldi R. (2009), *Marco Cardisco, Giorgio Vasari: pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, Napoli: Arte'm (Quaderni del Dipartimento di Filosofia e Politica; 2).
- Naldi R. (2009), *Per Cesare da Sesto a Napoli, la tavola con l'Adorazione del Bambino*, catalogo della mostra, (Napoli, Galleria Napolinobilissima, 12 dicembre 2009 – 20 febbraio 2010), Napoli: s.e.
- Natale M. (2001), *El Mediterráneo que nos une*, in *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 marzo 2011; Valencia, Museu de Belles Arts de València, 19 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 19-45.
- Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della 'maniera moderna'* (2013), catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo – 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati, A. Natali, Firenze: Giunti Editore.
- Nova A. (1994), *Folengo and Romanino. The Questione della Lingua and its Eccentric Trends*, «The Art Bulletin», LXXVI, 4, pp. 664-679.
- Pasolini A. (2009), *El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, «Quintana», 8, pp. 173-211.
- Pescarmona D. (1988), *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia*, II, *Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, pp. 527-534.
- Pillittu A. (2009), *Una congiuntura mediterranea per il Retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, «Archivio storico sardo», XLVI, pp. 9-72.
- Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia* (1992), catalogo della mostra (Cagliari, 1992), a cura di G. Zanzu, G. Tola, Genova: Sagep.
- Porcu Gaias M. (1993), *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari: Chiarella.
- Porcu Gaias M. (1996), *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro: Ilisso.
- Porcu Gaias M. (2002), *El Mestre Francesc Pinna. Un illustre pintor alguerés del sec. XVI. L'estro e gli affari*, «L'Alguer», XV, n. 81, pp. 9-16.
- Previtali G. (1976), Recensione a L. Kalby, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, «Prospettiva», 4, pp. 51-54.
- Previtali G. (1978), *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino: Einaudi.

- Pugliatti T. (2010), *Arte español y arte italiano, una historia de influencias recíprocas*, in *El rol del lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Atti del convegno (Lleida, ottobre 2005), a cura di X. Company, M.J. Vilalta, I. Puig, Lleida: Garsineu Edicions, pp. 136-158.
- Pusceddu E. (2011), *Il Retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano*, in *Art i devoció a l'Edat Mitjana. Imatges indiscretes*, Atti del convegno (Barcellona, aprile 2008), a cura di R. Alcoy, P. Beseran, Barcellona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 145-160.
- Pusceddu E. (2012), *Viaggi mediterranei nella pittura. Aspetti e caratteristiche del gotico internazionale in Sardegna*, in *Contextos 1200 i 1400, art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, a cura di R. Alcoy, Barcellona: Universitat de Barcelona – Grup d'Investigació Emac, Romànic i Gòtic, pp. 107-130.
- Reynolds C. (2013), *Bruxelles et la peinture narrative*, in *L'héritage de Rogier van der Weyden, la peinture à Bruxelles 1450-1520*, catalogo della mostra (Bruxelles, 12 ottobre 2013 – 26 gennaio 2014), a cura di V. Bücken, G. Steyaert, Tiel: Lannoo, pp. 48-65.
- Rudy K.M. (2011), *Virtual pilgrimages in the convent, imagining Jerusalem in the late Middle Ages*, Turnhout: Brepols (Disciplina monastica, 8).
- Sabater T. (2002), *La pintura Mallorquina del segle XV*, Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 337-345.
- Salvador Esteban E. (1995), *Aproximacion al trafico maritimo entre la isla de Cerdeña y la ciudad de Valencia en el siglo XVI*, in *Il Regnum Sardiniae et Corsicae nell'espansione mediterranea della Corona d'Aragona*, II, 2, Atti del congresso di storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990), Sassari: Carlo Delfino editore, 5 voll., pp. 770-787.
- Sari A. (1986), *Architettura francescana: contributo alla storia dell'arte in Sardegna*, «Bollettino dell'Associazione Archivio storico sardo di Sassari», XII, 12, pp. 237-264.
- Sari A. (1991), *Aspetti architettonici*, in *San Francesco in Alghero: chiesa e complesso monumentale*, Alghero: Edizioni del sole, pp. 93-110.
- Sari A. (1993), *Pittura e scultura*, in *Retabli. Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. Arte Sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery of Science and Art, 14 dicembre 1993 – 29 gennaio 1994), Cagliari: M&T Sardegna, pp. 74-75.
- Sari A. (2009), *L'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo e il polittico dell'Annunciazione di Joan Mates*, «Insula» (Quaderno di cultura sarda), 6, pp. 25-54.
- Scano M.G. (2012), *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in *Il Maestro di Castelsardo*, Atti del convegno (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari: Janus Edizioni, pp. 11-40.
- Scano M.G. (2005), *Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problemi attuali della storia della pittura sarda*, in *Il tesoro del canonico. Vita, opere e virtù*

- di Giovanni Spano (1803-1878)*, a cura di P. Pulina, S. Tola, Sassari: Carlo Delfino, pp. 181-210.
- Scano M.G. (2009), *Per un'attribuzione ad Antonio Baboccio, «Kronos» (Scritti in onore di Francesco Abbate)*, a cura di L. Gaeta, I, 13/speciale, pp. 27-34.
- Segni Pulvirenti F., Sari A. (1994), *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro: Ilisso.
- Serra R. (1980), *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma: Associazione Casse di risparmio italiane.
- Serra R. (1990), *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, con schede e apparati di R. Coroneo, Nuoro: Ilisso.
- Serrelli M. (1993), *La diffusione dei retabli*, in *Retabli: Sardinia: Sacred Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, catalogo della mostra (New York, IBM Gallery, 14 dicembre – 29 gennaio 1994), Cagliari: M&T Sardegna, pp. 150-152.
- Serrelli M., Zucca U. (1999), *Ipotesi di ricostruzione del “retablo del Santo Cristo” in Oristano*, «Biblioteca francescana sarda», VIII, pp. 325-336.
- Silva Maroto P. (1988), *Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca*, «Archivo español de arte», 61, pp. 271-289.
- Smyth C. (2004), *Pordenone's 'Passion' frescoes in Cremona cathedral: an incitement to piety*, in *Drawing relationships in northern Italian Renaissance art: patronage and theories of invention*, a cura di G. Periti, Aldershot: Ashgate, pp. 101-128.
- Spano G. (1859), *Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI: tavole nella chiesa di Ardara*, «Bullettino Archeologico Sardo», V, 10, pp. 143-151.
- Spano G. (1861), *Tavola della chiesa di Loreto in Ozieri*, «Bullettino Archeologico Sardo», VII, 5, pp. 111-112.
- Spano G. (1870), *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari: Tip. di A. Alagna.
- Spissu M.V. (2014), *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova: Il Poligrafo.
- Tangheroni M. (1989), *Aspetti economici dell'espansione catalano-aragonese nel Mediterraneo*, in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per l'Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei Musei, 27 gennaio – 1 maggio 1989), a cura di G. Olla Repetto, Arese: Arti Grafiche Motta, pp. 50-65.
- Toscano G. (2001), *Nápoles y el Mediterráneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transición de la Casa de Anjou de Aragón*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 79-99.
- Toscano G. (2007), *Alfonso el Magnánimo y el Norte, obras flamencas en las colecciones reales*, in *A la búsqueda del Toisón de oro, la Europa de los*

- príncipes; la Europa de las ciudades*, catalogo della mostra (Valencia, Museo de la Ciudad, 23 marzo – 30 giugno 2007), a cura di E. Mira, A. Eduard, Valencia: Comunidad Autónoma, Generalidad, pp. 347-363.
- Turtas R. (1999), *La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento della decisione*, «Biblioteca francescana sarda», VIII, pp. 205-216.
- Valery A.C.P. (1995), *Voyage en Corse, à l'Île d'Elbe et en Sardaigne*, II, Parigi: Librairie de L. Bourgeois-Maze 1837; tr. it. *Viaggio in Sardegna*, Cagliari: Edizioni Della Torre, 1995.
- Vandenbroeck P. (2007), *Entre simpatía cósmica y observación distante: el orden natural y moral en la pintura paisajista de Joaquín Patinir*, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arte», LXXII-LXXIII, 2, pp. 73-108.
- Várvaro A. (2001), *Itinerarios de la cultura. Hombres, libros e ideas*, in *El Renacimiento mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio – 6 maggio 2001; Valencia, Museo de Bellas Artes, 18 maggio – 2 settembre 2001), a cura di M. Natale, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 101-115.
- Vidal J.P.J. (1999), *Mallorca y Cerdeña en tiempos de Felipe II, reinos de segundo orden?*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani nell'età di Filippo II*, Cagliari: AM&D, pp. 255-281.
- Virdis Limentani C. (1989), *Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico sardo», XXXVI, pp. 129-152.
- Virdis Limentani C. (2007), *Dipinti fiamminghi e sardo-catalani in Sardegna*, in *Nord/sud: presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna; prospettive di studio e indagini tecniche*, Atti del workshop internazionale (Genova, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Virdis Limentani, M. Bellavitis, Padova: Il Poligrafo, pp. 147-156.
- Virdis Limentani C. (2011), *Il crogiuolo mediterraneo. I casi di Napoli e Valencia*, in *Percorsi. Casi della pittura tra Quattro e Cinquecento*, Padova: Cleup, pp. 67-85.
- Voss H. (1930), *A Problem of Sardinian Painting*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», LVI, 326, pp. 267-272.
- Yarza Luaces J. (2003), *Comercio artístico Flandes-reinos hispanos*, in *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, catalogo della mostra (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febbraio – 11 maggio 2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 9 giugno – 31 agosto 2003), a cura di F. Ruiz i Quesada, Barcellona: s.e., pp. 107-115.
- Zedda C. (2001), *Cagliari un porto commerciale nel Mediterraneo del Quattrocento*, Roma: Istituto per l'Oriente C.A. Nallino (Mediterranea; 2).

Appendice

Fig. 1. Joan Barceló, *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

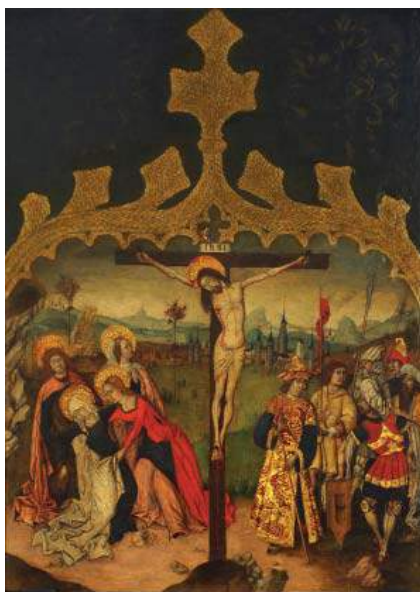


Fig. 2. Joan Barceló, *Crocifissione*, dal *Retablo della Visitazione*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 3. Joan Figuera e Rafael Tomàs, *Traversata col mantello*, dal *Retablo di San Bernardino*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 4. Joan Figuera e Rafael Tomàs, *Miracolo del bambino nato morto*, dal *Retablo di San Bernardino*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 5. Maestro di Castelsardo, *Cristo sorretto da un angelo*, dal *Retablo della Porziuncola*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale

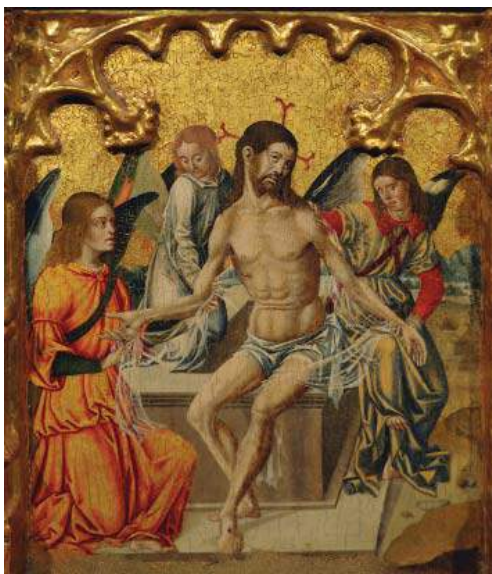


Fig. 6. Maestro di Sanluri, *Cristo sorretto dagli angeli*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 7. Maestro di Sanluri, *Sant'Eligio in trono*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 8. Maestro di Sanluri, *San Giuliano*, dal *Retablo di Sant'Eligio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 10. *San Pantaleo*, dal *Retablo del Presepio*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 11. Maestro di Ozieri, *Retablo di Nostra Signora di Loreto*, Ozieri, Museo di Arte Sacra



Fig. 12. *Retablo dei Beneficiati*, Cagliari, Museo della Cattedrale



Fig. 13. Maestro di Ozieri, *Crocifissione*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 14. Maestro di Ozieri, *Invenzione della Vera Croce*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 15. Maestro di Ozieri, *Sant'Elena*, Benetutti, chiesa di Sant'Elena



Fig. 16. Maestro di Ozieri, *Sacra Famiglia*, Ploaghe, Oratorio del Rosario, Quadreria Spano



Fig. 17. Pietro Cavaro, *San Paolo*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale



Fig. 18. Michele Cavaro, *Madonna del Cardellino*, Cagliari, Convento di Bonaria

Marginalità e innovazione nella poesia di Benvenuto Cellini

Diletta Gamberini*

Abstract

«Se la mia Boschereccia Phoesia/ non dicie le parole belle e rare,/ gli son più i boschi che le case care,/ et da voi à diversa fantasia»: con questi battaglieri versi, Benvenuto Cellini certifica – all’altezza degli anni Sessanta del Cinquecento – l’incolmabile distanza che separa la propria produzione poetica dalle più squisite prove del petrarchismo contemporaneo, esplicitando al contempo la scelta di una marginalità programmatica rispetto ai circuiti ufficiali della cultura accademica. Attraverso il recupero di istanze proprie della tradizione bernesca, l’ispirazione “boschereccia” che Cellini – poeta “non professo” al pari di Michelangelo – attribuisce ai propri versi testimonia dunque di un’alterità consapevole

* Diletta Gamberini, Dottore di ricerca, Università di Firenze, Dipartimento di Italianistica, piazza Savonarola 1, 50132 Firenze, e-mail: dgamberini@unifi.it.

Le seguenti riflessioni nascono a margine dell’allestimento dell’edizione critica e commentata delle *Rime* di Benvenuto Cellini, cui si rimanda senz’altro per un più esaustivo inquadramento dei problemi e dei testi qui evocati.

rispetto alle modalità espressive tipiche della corrente rimeria contemporanea: un'alterità non soltanto dichiarata ma sostanziale, modernamente rilevata da critici avvertiti della poesia cinquecentesca. Non è infatti un caso che, all'interno di due importanti antologie di rimatori del sedicesimo secolo, Guido Davico Bonino abbia segnalato il carattere «singolare e sconcertante» della produzione celliniana, e Giulio Ferroni abbia in modo analogo evidenziato la sua natura «marginale ed eterogenea» rispetto ai filoni dominanti della lirica coeva. Occorre nondimeno specificare quali siano le più significative caratteristiche linguistiche, stilistiche e tematiche che differenziano i testi celliniani dal *mare magnum* della poesia italiana, e nello specifico fiorentina, del secondo Cinquecento. Una simile precisazione permetterà di confermare un'intuizione decisiva di Carlo Dionisotti, per il quale, nell'epoca che conosce una prorompente fioritura di vocazioni alla scrittura poetica, sono proprio le esperienze letterarie «periferiche», vissute «nell'ombra, al riparo dagli imperiosi richiami del mercato e della piazza», quelle dotate di maggiore inventiva e originalità.

«Se la mia Boschereccia Phoesia/ non dicie le parole belle e rare,/ gli son più i boschi che le case care,/ et da voi à diversa fantasia»: in these brawling verses, Benvenuto Cellini acknowledges – in the Sixties of the Sixteenth century – the unfillable gap between his poetical production and the most exquisite texts of contemporary Petrarchesque poetry, exposing at the same time his choice of a deliberate marginality in the context of the official academic culture. Through the reuse of instances typical of Bernesque tradition, the “woodland” inspiration that Cellini – a nonprofessional poet just like Michelangelo – ascribes to his verses becomes the symbol of his radical distance from the language habitually deployed by the dominant coeval poetry: a distance not only stated but substantial, as many modern scholars have pointed out. It is not surprising, therefore, that – in two important anthologies of Sixteenth-century Italian poets – critics like Guido Davico Bonino or Giulio Ferroni have drawn attention to the singular, disconcerting nature of such a production, marginal and heterogeneous if compared with the prevailing tendencies in contemporary lyrical poetry. It is necessary, though, to identify the most significant linguistic, stylistic and thematic features that separate Cellini's poems from the *mare magnum* of late Cinquecento Italian (and especially Florentine) poetry. Such a clarification will allow to corroborate Carlo Dionisotti's crucial statement, according to which, in an age characterized by an extraordinary diffusion of poetry, the most original literary experiences are those that remained peripheral, in the shadow of the ever-expanding library market.

Poesia esacerbata e dolente, solinga e appartata per la natura stessa dell'ispirazione, questa del Cellini: singolare e sconcertante anche nelle sue scelte stilistiche, atteggiate ad una certa durezza di tratto, ad un gusto dell'incondito, che – con tutte le precauzioni del caso – può richiamare alla mente il “non finito” di un altro poeta-scultore: Michelangelo¹.

Il giudizio premesso da Guido Davico Bonino al florilegio celliniano che figura nell'antologia Utet di *Lirici del Cinquecento* (1968) riassume efficacemente la sensazione di straniamento spesso denunciata da quei

¹ Davico Bonino 1968, pp. 579-580. Cellini, assieme ad altri quattro rimatori contemporanei (Agnolo Firenzuola, Gian Giorgio Trissino, Giovan Battista Pigna e Antonio Veneziano), fa parte dei nomi inclusi *ex novo* nella seconda edizione del volume.

conoscitori della poesia italiana del sedicesimo secolo che si siano avventurati nella lettura dei componimenti dell'artista-scrittore fiorentino. Da questo punto di vista, lo sconcerto di Davico Bonino può essere assimilato alla manifesta rinuncia, da parte di uno studioso del calibro di Giulio Ferroni, ad incasellare i versi dell'autore entro le consuete griglie critico-ermeneutiche elaborate dagli storici della letteratura rinascimentale. All'interno del volume antologico di rimatori cinquecenteschi da lui curato (1978), Ferroni analizza infatti il caso di Benvenuto Cellini nell'ambito del capitolo sulle *Esperienze marginali ed eterogenee*, certificando così il carattere irriducibilmente anomalo, appartato e "periferico" di tale produzione. Nella premessa ai testi, lo studioso rileva quindi come il Cellini rimatore sia erede del realismo di marca toscana e come tuttavia egli conservi «una posizione di singolare solitudine» all'interno del panorama poetico coevo².

Il riferimento liminare alle due importanti antologie a cura di Guido Davico Bonino e di Giulio Ferroni è indizio particolarmente significativo di una sostanziale refrattarietà della musa celliniana all'assimilazione ai modi linguistici e ai contenuti largamente maggioritari nella poesia contemporanea, e dunque alle categorie letterarie consolidate. È noto, difatti, quanto quella antologica sia spesso la sede deputata all'individuazione di linee critiche ed interpretative dai tratti chiaramente riconoscibili, che trovano esemplare riscontro nella scelta dei nomi e dei testi passati in rassegna³. Agli occhi di studiosi di vaglia della poesia italiana del Cinquecento, i versi del Cellini paiono negare la possibilità stessa di una simile catalogazione. Essi vengono in effetti ritratti come un'anomalia, paragonabile (sulla base di ragioni tanto stilistiche quanto biografiche, stante la comune identità di poeti "non professi" dei due artisti⁴) forse soltanto alla produzione del Buonarroto, anch'egli non a caso definito autore assolutamente eccentrico nel quadro della lirica cinquecentesca⁵.

² Ferroni 1978, pp. 393-394.

³ Vedi Quondam 1974, p. 74: «Lo strumento antologico tanto più è efficace quanto offre segni riconoscibili (in quanto già noti [...]) al suo fruitore, che consentano di saldare senza scarti né contraddizioni il circuito documentazione-discorso critico. L'antologia [...] assolve alla funzione di disporre il processo conoscitivo all'interno di un orizzonte che risulta in primo luogo *materialmente* delimitato e definito». Lo stesso Quondam insiste su una fondamentale osmosi «tra produzione di "linea critica" e organizzazione antologica» (ivi, p. 80).

⁴ La definizione rimanda alla celebre *declaratio modestiae* di Michelangelo (*Rime*, LXXXV 46-48, cfr. Buonarroto 1998, p. 155) a proposito della qualità dilettantesca della propria scrittura poetica: «Mentre la scrivo a vers'a verso, rosso/ diveng' assai, pensando a cui la mando,/ send' il mio non professo, goffo e grosso».

⁵ Vedi Davico Bonino 1968, p. 35 (che riporta però la prefazione di Daniele Ponchirolì all'edizione del 1958): i «frammenti» di Michelangelo, «per la loro carica espressionistica più che espressiva, non solo sono fuori dalla tradizione lirica cinquecentesca, ma addirittura si pongono come un *unicum* letterario. La grandezza poetica di Michelangelo deriva dalla tragedia di un uomo che non trova un "linguaggio" (o non gli basta quello tradizionale) per esprimere compiutamente ciò che gli urge dentro. I suoi sono continui tentativi, quasi sempre frustrati [...]: questi suoi falliti

Il riconoscimento del carattere eslege della rimeria celliniana risale d'altronde a contributi critici del primo Novecento, che, pur denunciando i limiti tecnico-espressivi di questi testi, indicavano come una positiva peculiarità la loro natura appassionata ed energica. Secondo il giudizio di Angiolo Orvieto, ad esempio, il Cellini poeta risulta «più evidente e scultorio di tanti petrarcheschi levigatori di rime suoi contemporanei [...], molto più sincero, molto più forte, molto più personale, nonostante le oscurità e i contorcimenti della forma, i versi che non tornano, le rime sbagliate, le sgrammaticature frequenti»⁶. Anche Enrico Carrara, severo censore della fattura delle poesie dell'artista (del tutto prive, a suo dire, di competenza tecnica e di un'autentica «virtù [...] della parola»), sottolineava nondimeno come in esse fosse dato cogliere «più vita» «che in cento petrarchisti contemporanei»⁷. In anni a noi prossimi, studiosi come Paolo Paolini⁸ e Vittorio Gatto⁹ avrebbero ribadito che la rimeria del Cellini si colloca su un fronte alternativo a quello dominante nel secondo Cinquecento: la singolarità di tale produzione è, dunque, un elemento ormai acquisito nel campo degli studi di italianistica. Sulla scorta delle indicazioni critiche cursoriamente evocate, occorre tuttavia precisare quali siano, tanto sotto il profilo linguistico-espressivo quanto sotto quello dei contenuti, gli elementi che situano l'artista-scrittore ai margini delle correnti egemoni nella poesia coeva.

Prima di affrontare una simile disamina, è opportuno ricordare che le *Rime* celliniane, perlopiù attestate dai codici Ricc. 2353 e 2728 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, risalgono integralmente agli ultimi due decenni della vita dell'autore (1552-1571), trascorsi alla corte di Cosimo I e di Francesco I de' Medici. Ad eccezione di due soli sonetti, l'ingente *corpus* (centrotrenta, tra poesie e frammenti, i testi poetici di sicura paternità celliniana) rimase inedito nel Cinquecento, per poi divenire oggetto di una progressiva riscoperta soltanto nel corso del diciannovesimo secolo¹⁰. A differenza di quanto avvenne con altri rimatori della Firenze cosimiana, ad esempio Antonfrancesco

tentativi hanno pure una profonda risonanza lirica, hanno pure un loro linguaggio, anche se stravolto rispetto ai canoni dell'*ars dictandi* contemporanea».

⁶ Orvieto 1900, p. 4.

⁷ Carrara 1926, pp. 38 e 41.

⁸ Vedi Paolini 2000, p. 89: dopo una rassegna equilibrata dei limiti espressivi del Cellini rimatore, dovuti principalmente ad un difetto di chiarezza espositiva e di controllo sintattico, Paolini conclude il contributo asserendo che «chi conosce pregi e difetti della sovrabbondante produzione lirica cinquecentesca, dominata dal petrarchismo bembiano, è portato ad apprezzare certi caratteri di originalità» delle *Rime* dell'artista.

⁹ Gatto 2001, p. VII, insiste sulla peculiarità del «personalissimo itinerario» dell'autore «nel grande solco tracciato dai rimatori del secolo XVI», un itinerario «desueto se rapportato a quello, allora dominante, segnato dalla assimilazione perfetta della lingua e dei modi della poesia petrarchesca».

¹⁰ La pubblicazione del *corpus* poetico celliniano risale, in larga misura, ai pionieristici lavori di Francesco Tassi (1829), Carlo Milanese (1857) e Adolfo Mabellini (1885 e 1891). Per una più approfondita ricostruzione della storia critica ed editoriale delle *Rime*, mi permetto di rimandare a Gamberini 2010.

Grazzini ed Alfonso de' Pazzi¹¹, non risulta peraltro che tale situazione venisse significativamente compensata da un'imponente fortuna manoscritta.

Ai margini del fiorentino mercato editoriale della poesia volgare della sua epoca, dunque, l'autore coltivò spesso nelle *Rime* una maniera alternativa a quella dominante. Cellini si mostrò d'altra parte, in più occasioni, del tutto consapevole della radicale difformità della maggioranza dei propri versi dai canoni vigenti nella società letteraria contemporanea. Simile consapevolezza determinò, in lui, un atteggiamento ancipite. Da un lato, egli tentò – con ostinata determinazione – di essere riconosciuto quale cittadino di quella moderna *res publica litterarum* italiana che trovava nel petrarchismo la lingua veicolare e lo strumento stesso di definizione di una nuova *koinè*. Tale *koinè* era d'altronde oramai composta (come ha messo in luce un epocale studio di Dionisotti¹²) non soltanto dai depositari di un tradizionale sapere umanistico, ma anche da nuove categorie di autori, *in primis* donne ed artisti. Si spiega, in questo modo, un dato non abbastanza sottolineato dalla critica precedente, ovvero l'esistenza tra le *Rime* del Cellini di una serie di liriche perfettamente allineate agli *standard* poetici egemoni, tanto da risultare quasi indistinguibili dal profluvio di versi di tanti rimatori del tempo. Spesso si tratta di testi di corrispondenza con altri letterati dell'ambiente cosimiano (Benedetto Varchi, Laura Battiferri degli Ammannati, Agnolo Bronzino), talora volontariamente sottoposti al vaglio di un revisore illustre che obliterasse ogni scoria eccentrica rispetto al profilo lessicale e stilistico della *koinè*. L'esempio forse più significativo è offerto da quella che, non a caso, fu l'unica poesia celliniana ad essere pubblicata vivente l'autore, ovvero il sonetto *Con quel soave canto, e dolce legno*, edito – assieme alla lirica responsiva della poetessa urbinata – all'interno del volume giuntino del *Primo libro dell'opere toscane* (1560) della Battiferri. Si vedano, a titolo esemplificativo, i primi sei versi del sonetto:

Con quel soave canto, e dolce legno
ne corse arditto Orfeo per la consorte:
Cerber chetossi, e le tartaree porte
s'aperser, ché Pluton ne lo fé degno,
poi gli rendette il prezioso pegno,
ma d'accordo non fu seco la morte¹³.

Il testo – di cui purtroppo non possediamo la redazione originale, quasi sicuramente rivista dal Varchi, consulente linguistico sia del Cellini sia della Battiferri – rivela come, per l'artista, il massimo riconoscimento quale membro della società letteraria fiorentina potesse avvenire soltanto previa la totale

¹¹ Vedi Masi 2007, pp. 303-304, che certifica come la produzione in versi di questi due autori, in larga misura inedita nel sedicesimo secolo, godesse nondimeno di un'amplissima circolazione a livello di manoscritti.

¹² Dionisotti 1971, pp. 227-254, 238-239 e 243.

¹³ Vedi Battiferri 1560, p. 75.

soppressione dei tratti più personali dei suoi versi¹⁴. Il sonetto, tutt'altro che memorabile, risulta infatti assolutamente integrato nel codice stilistico e nell'universo affettivo del libro, in cui tanto le liriche della Battiferri quanto quelle dei suoi interlocutori poetici si assestano su un petrarchismo garbato e un po' lezioso¹⁵, pervaso dall'«aspirazione, etica ancor prima che artistica, a conquistare, per mezzo di una “forma” temperata ed euritmica, una situazione sentimentale di sereno e proporzionato equilibrio»¹⁶. A differenza di quanto avviene nella produzione dei principali lirici cosimiani, nel caso del Cellini i testi inquadri, sotto il profilo della lingua ma anche dell'*ethos*, nel panorama del più corrente petrarchismo appaiono però dei tentativi episodici, con tutta evidenza dettati dal desiderio di accesso ed omologazione al mondo “ufficiale” della poesia contemporanea.

A fronte di questo anelito, Cellini rivendicò più volte il valore di una musa non assimilata ai *topoi* ed agli stilemi del petrarchismo canonico. Frutto di tale orgogliosa rivendicazione fu – come è stato segnalato in alcuni recenti contributi – l'invenzione di una poetica consapevolmente oppositiva e deviante rispetto alle logiche che disciplinavano i circuiti riconosciuti della cultura coeva¹⁷. Le personificazioni della Poesia e della Filosofia Boscherecce, concepite dall'autore nell'ambito della contesa per ottenere il gigantesco monolite marmoreo destinato alla realizzazione della fontana fiorentina del Nettuno (1560), assolvono infatti alla funzione di certificare un'alterità programmatica

¹⁴ Un caso analogo è offerto dalla seconda poesia celliniana pubblicata nel corso del Cinquecento, il sonetto *Benedetto quel di che l'alma Varchi*, edito all'interno della raccolta postuma dei *Sonetti spirituali* di Benedetto Varchi, nel 1573, due anni dopo la morte dello stesso Cellini. Nella cinquecentina, il testo si presenta in una redazione fortemente condizionata, anche sotto il profilo stilistico, dall'intervento correttivo del destinatario: vedi Heikamp 1957, pp. 144-145.

¹⁵ A proposito del carattere stereotipo di molte liriche cinquecentesche, valga però il *memento* di Quondam 2006, p. 81: «Quanto al nostro occhio educato ad altre forme e valori (non solo in poesia e in letteratura) risulta [...] una massa indistinta e indistinguibile di oggetti testuali forti e deboli, variamente ripetitivi e stereotipi, una stucchevole poltiglia di sonetti madrigali canzoni canzonette odi, fu allora ben altro: la convalida, testo dopo testo, del valore e della funzione della conformità; la convalida, testo dopo testo, di una tradizione che così continua a fare sistema e quindi a garantire a tutti l'accesso a una comunicazione universale perché ordinata e condivisa».

¹⁶ La notazione è tratta da un'analisi del petrarchismo del primo Cinquecento: vedi Bigi 1954, p. 48. All'altezza della seconda metà del Cinquecento, l'adesione al canone petrarchistico comportava d'altronde, accanto ad un costante esercizio di imitazione dello stile dei *Fragmenta*, una forma più o meno marcata di *imitatio vitae* (si veda, a tale riguardo, il capitale studio di Baldacci 1974, pp. 50-51), spesso tradottasi in un'appropriazione dei caratteri maggiormente riconoscibili dell'io lirico petrarchesco, cristallizzati fino a divenire un *exemplum* immutabile, avulso dalla storia.

¹⁷ Vedi Paolini 2000, pp. 83-85; Gatto 2001, pp. XII-XIV ma soprattutto Dubard de Gaillarbois 2009, pp. 240-241: «ce qualificatif de *boschereccio* confère à l'écriture cellinienne une marginalité programmatique, quelque chose de décentré, si non d'excentrique [...]. Les Songes se situent à la périphérie du centre [...]. Le “bois” est donc un lieu métaphorique et périphérique où se serait retiré Cellini pour dire à l'écart et sous un pseudonyme ce qu'il ne serait possible de faire, mais aussi de dire au coeur de Florence».

rispetto ad un petrarchismo tanto elegante nella forma quanto esangue nei contenuti:

Se la mia Boschereccia Phoesia
non dicie le parole belle e rare,
gli son più i boschi che le case care,
et da voi à diversa fantasia¹⁸.

La presa di distanza dalla cultura lirica ufficiale si inserisce, a tutti gli effetti, nell'alveo della tradizione bernesca: era stato appunto il poeta di Lamporecchio a contrapporre i propri versi «da boschi e da ville» alle urbane composizioni dei petrarchisti, al loro estenuato (ed estenuante) gusto per il preziosismo verbale¹⁹. All'altezza degli anni Sessanta del Cinquecento, la polemica era divenuta, in area fiorentina, ormai topica. Basti ricordare, a tal proposito, la fondamentale lettera prefatoria di Antonfrancesco Grazzini al primo volume giuntino delle *Opere burlesche* (contenente testi dello stesso Berni e dei suoi maggiori epigoni), edito a Firenze nel 1548, in cui veniva espressa la necessità di una lingua poetica non allineata alle languide raffinatezze della lirica imperante, «havendo le petrarcherie, le squisitezze et le bemberie, anzi che no mezzo rustucco, e 'nfastidito il mondo, perciò che ogni cosa è quasi ripiena di *Fior frond'herb'ombre, antri, ond'aure soavi*»²⁰. Ciò che distingue la posizione celliniana da quella dei berneschi contemporanei è però il codice linguistico adottato a seguito del rifiuto delle «petrarcherie» e delle «bemberie»: se in autori quali il Grazzini o il Bronzino delle *Rime in burla* tale rifiuto si traduce in un linguaggio piano e scorrevole²¹, in Cellini esso dà luogo invece ad uno strumento espressivo duro sotto il profilo lessicale, impervio e sconnesso sotto quello sintattico, a causa della notevole frequenza di strutture anacolutiche a norma degli *standard* post-bembeschi²². Si veda, tra i tanti esempi possibili, l'ostico dettato della preghiera in versi che l'autore rivolge a San Giovanni

¹⁸ Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Ricc. 2353 (d'ora in avanti R¹), c. 142r, vv. 1-4: si rispetta qui, considerato il carattere autografo del testo, la scriizione paraetimologica di «Phoesia».

¹⁹ Vedi Berni 2002 (p. 163), *Capitolo al cardinale [Ippolito] de' Medici* (n. LVII), vv. 43-48: «“arte non è da te cantar d'Achille:/ a un pastor poveretto tuo pari/ conven far versi da boschi e da ville”/ Ma lasciate ch'io abbia anch'io denari,/ non fia più pecoraio ma cittadino,/ e metterò gli *unquanco* a mano e' *guari*»; si rammentino, inoltre, i celebri versi berneschi di apprezzamento per la maniera poetica del Buonarroti nel *Capitolo a Fra Bastian del Piombo*, LXV (ivi, p. 184), vv. 29-31: «Tacete *unquanco*, *pallide viòle*,/ e *liquidi cristalli* e *ferè snelle*:/ ei dice cose, e voi dite parole».

²⁰ *Il primo libro dell'opere burlesche* 1548; il brano è citato da Plaisance 2004, p. 205.

²¹ Vedi Longhi 1983, pp. 25-26, ove si sottolinea come nella lettera prefatoria al volume di *Opere burlesche* del 1548 Berni venisse appunto effigiato quale «padre di uno “stil nuovo” burlesco» e «araldo di una lingua letteraria toscana pura e semplice, immune da fastidiose macchie di arcaismo e da fronzoli retorici».

²² Vedi ad esempio il giudizio di Carrara 1926, p. 37: «Il “rio destino” che perseguitò Benvenuto, o che almeno Benvenuto credette lo perseguitasse, l'offese anche nella sua opera poetica; prima di tutto facendogliela uscir fuori in una veste così ruvida e spessa, che il trapassarvi dentro non è certo leggiero».

Battista per ottenere il marmo destinato alla fontana del Nettuno (1559 circa), rivendicando i propri straordinari meriti di scultore del *Perseo*:

Giovanni, io bramo pur d'aver quel sasso,
 s'à-ll' alma mia salute e 'l corpo tale
 possa quel peso e' non mi faccia male,
 lalderò Dio e te né mai fia lasso.
 Di forze ancor non son già privo e casso:
 vorrei passare innanzi, almeno eguale
 a' maggior, farmi anch'io parte immortale,
 da poi che 'l franco Re mi mostrò 'l passo.
 Qualche saggio di me Perseo pur mostra:
 inn-alto à 'l testio e 'l crudel ferro tinto,
 sotto à 'l cadavro e non di spirito privo.
 Lodato fui nella gran schuola nostra,
 per esser pria d'arte diverse cinto,
 con le qual grato a-tutte io presso arrivo²³.

A dispetto di una professata adesione al *topos* bernesco della naturalezza²⁴, i versi spesso ardui del Cellini appaiono insomma lontanissimi dalla forma semplice e discorsiva che contraddistingue i capitoli giocosi e i sonetti caudati dei principali eredi fiorentini del Berni. Non è dunque un caso che le prove poetiche del Cellini siano state accostate – in più occasioni – alle «dure *crustae*» liriche di Michelangelo²⁵: ciò che accomuna i due artisti è quella forma nervosa e disarmonica, talvolta oscura, che, secondo la lezione di Walter Binni, per mezzo delle «crudezze di costruzione» e dell'«asprezza di suoni» esprime un radicale «attrito con la realtà»²⁶.

Se l'universo sentimentale sotteso alla lingua eterea dei petrarchisti contemporanei era, in definitiva, fondamentalmente alieno alla natura tempestosa dello scultore del *Perseo*, altrettanto lontani risultavano però gli accenti sorridenti e briosi tipici dei berneschi del secondo Cinquecento. Nei testi celliniani dominano infatti il senso cupo e angoscioso della sconfitta, l'acre risentimento dell'artista che si riteneva vittima di un'immeritata emarginazione

²³ R¹, c. 24r.

²⁴ Si consideri quanto dichiarato dall'autore nei due prosimetri programmatici del *Sogno fatto innel sonnellin dell'oro* (R¹, cc. 113r-119v, dove la Poesia Boschereccia viene definita «innisperta e senza arte, ma purissima et naturale») e del *Sogno di Benvenuto Cellini* (ivi, cc. 127r-129v: «Nascono tutti gli huomini, di ogni qualità et di ogni lingua, per natura philosophi et poeti: però, [...] per essere io nato huomo, adunque son philosopho e poeta. Ma perché di queste grandi arti ne è di tutte le sorti, la mia non è di quelle finissima, per non mi essere esercitato in essa; et cognosciuta questa differenza, ho posto nome a la mia Philosophia et Poesia, Boschereccia»). Tali dichiarazioni devono essere messe a confronto con le analoghe formule che rinveniamo in numerosi testi burleschi del Cinquecento; si veda a tal proposito Longhi 1983, p. 214, che cita i vv. 16-17 del *Capitolo della caccia* di Giovanni Mauro: «Come mi detta la natura, e mostra/ così scrivo senza arte, e così parlo».

²⁵ Carrara 1926, p. 38.

²⁶ Binni 1975, p. 43, con riferimento alle caratteristiche fondamentali della poesia del Buonarroti.

da parte dal potere medico: affronto tanto più bruciante per chi, spinto da un'incoercibile egolatria²⁷, giudicava le proprie sculture realizzate per il signore di Firenze come frutto di un genio straordinario. Si leggano, ad esempio, le terzine e la coda della sonettessa *Dio fé 'l prim' huon di terra e poi l'accese* (1565), in cui la rievocazione del lungo periodo trascorso al servizio di Cosimo de' Medici, dopo il felice quinquennio alla corte di Francesco I Valois (1540-1545), dà luogo ad un bilancio drammaticamente negativo per l'autore:

Fé Perseo Benvenuto, e Christo in crocie,
e perché ei ben mostrava la scultura
gli àn tolto 'l pane e dato in su la vocie:
ah Dio, perché ormai non si procura?
Dunche 'l troppo ben far cotanto nuocie?
Dunche 'l falso operar il bene oscura?
Dalle lutetie mura
sol venne per far bene, e 'n tanti affanni
povero, afflitto, vecchio sventurato
chiede 'l promesso e quel che à guadagnato
con servir venti de' suoi migliori anni²⁸.

Il vocabolario comico-realistico della tradizione bernesca viene allora piegato alla denuncia della propria umiliante condizione di uomo «sbattuto» e «senza un quatrino», «mesto, spennachiato, humile e rrotto»²⁹: l'unica risata possibile è il ghigno sprezzante che demolisce le «operaccie»³⁰ degli altri scultori dell'agone cosimiano, agli occhi del Cellini favoriti da un'immeritata fortuna e da un'ingiustificabile benevolenza del committente. Esempio, in questo senso, il contrasto istituito fra il destino dell'autore, invisibile al signore di Firenze a dispetto dell'eccezionale successo di pubblico del *Perseo* per lui realizzato, e quello dell'abborrito Baccio Bandinelli, che continuava a godere del favore di Cosimo anche dopo essere stato fatto segno di feroci stroncature da parte del popolo fiorentino:

Com'ài tu, patria mia, sì duro il cuore?
E tu, signior, quale stella ti incita
a dare al servo tuo sì gran ferita
in premio d'un così immortal favore?
L'oprar dello ingniorante Bandinello,
con averlo pien d'oro ingiustamente,
deriso à 'l mondo, e non senza lor duolo.
Puossi in terra veder garzon più bello
che 'l mio Persèo? [...]³¹

²⁷ Maier 1952, pp. 37 e 42.

²⁸ R¹, c. 37r, vv. 9-19.

²⁹ Son. *Signiore eccellentissimo et divino* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. Ricc. 2728, c. 1r), vv. 8 e 10.

³⁰ Cellini 1901, p. 398.

³¹ Son. *L'arte, la roba, l'anima e lo honore*, cod. R¹, c. 7r, vv. 5-13.

Chiunque abbia dimestichezza con il racconto celliniano della *Vita* non può non rilevare la strettissima contiguità esistente fra le tematiche appena evocate e quelle che pervadono la sezione finale dell'autobiografia, con la sua amara testimonianza relativa al lungo periodo trascorso dall'artista alla corte di Firenze (1545-1571). Tale resoconto costituisce in effetti una lucida, quantunque tendenziosa, requisitoria contro un potere gretto e incapace di comprendere la grande arte, un potere che aveva relegato lo straordinario scultore del *Perseo* ai margini della scena artistica fiorentina. Come nelle pagine del capolavoro in prosa, anche nelle *Rime* Cellini dà quindi sfogo alla «delusa rassegnazione dell'uomo messo da parte, anzi tempo, dal suo signore e protettore», secondo uno spirito tutt'altro che rinunciatario, bensì «contraddistinto da uno spavaldo proposito di rivalsa morale, da una maschia protesta contro un mondo niquitoso e nemico»³².

In tale prospettiva, si comprende dunque il carattere «singolare e sconcertante» della produzione in versi dell'autore, collocata – in virtù di un voltaggio esistenziale incompressibile entro gli *standard* dei linguaggi poetici dominanti – ai margini non soltanto del petrarchismo bembista, ma anche della rimeria comico-bernesca. Nella scena della poesia fiorentina del sedicesimo secolo, priva ormai di quella posizione di avanguardia nel contesto culturale della Penisola che l'aveva contraddistinta in precedenza³³, il caso di Benvenuto Cellini pare insomma confermare un'intuizione critica formulata da Carlo Dionisotti nel suo magistrale contributo sulla *Letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*. All'interno del *mare magnum* della rimeria cinquecentesca, Dionisotti individuava infatti proprio nelle esperienze periferiche, quelle di autori non pienamente integrati nei codici espressivi maggioritari, l'unica possibile fucina di una lirica ancora capace di sperimentare soluzioni innovative:

si spiega che nell'uso tuttavia abbondantissimo e tecnicamente scaltrito e versatile della poesia, il margine dell'invenzione propriamente poetica appaia in questo periodo così angusto, e si ritrovi piuttosto là dove particolari condizioni di nascita e di ambiente consentissero di sperimentare fino a un certo segno nell'ombra, al riparo dagli imperiosi richiami del mercato e della piazza: che è il caso delle donne (Vittoria Colonna nelle sue ultime rime e Gaspara Stampa), di un vecchio e grande artista come Michelangelo, di rimatori meridionali (Tansillo, Tarsia), ultimi arrivati e di lontano alla letteratura nazionale³⁴.

³² La citazione è tratta dal fondamentale studio di Maier (1952, p. 40) sulla genesi della *Vita*; sul tema della contiguità tematica fra la *Vita* e le altre scritture celliniane si veda anche il recente contributo di Stimato 2008, pp. 154-183.

³³ Vedi Tanturli 1990, p. 17: nel Cinquecento «la cultura volgare fiorentina si trova in forte ritardo, in un isolamento magari splendido o meglio alimentato da antiche acquisizioni e assimilazioni, rispetto all'ormai piena realtà umanistica, al contrario di quanto succedeva nel resto d'Italia, a Napoli, come a Ferrara e a Venezia; [...] per questo nei primi decenni del Cinquecento Firenze ha ormai perso il governo delle lettere volgari».

³⁴ Dionisotti 1971, p. 242.

Se – come ha ricordato Paolo Procaccioli – di fronte al panorama della vita letteraria cinquecentesca la storiografia italiana è stata per oltre un secolo, sulla scorta delle rilevazioni di De Sanctis, incline a fornire «letture [...] orientate, che hanno mirato soprattutto all'individuazione delle prospettive egemoniche»³⁵, le coordinate critiche attuali appaiono profondamente mutate. L'attenzione da più parti mostrata, in anni recenti, verso le poetiche e i linguaggi programmaticamente alternativi rispetto a quelli promossi dal classicismo³⁶ fornisce oggi le condizioni migliori per una piena comprensione di esperienze “eterodosse” come quella delle *Rime* di Benvenuto Cellini. Da questo punto di vista, tali testi sembrano anzi configurare un oggetto di studio di singolare pregnanza. Essi si prestano ad essere intesi (e magari anche apprezzati) mettendone appunto in evidenza i tratti distintivi rispetto ai codici all'epoca dominanti, nella doppia accezione – come si è visto – del lirismo petrarchista e della produzione comica di stampo bernesco. Alla maniera di quella di Michelangelo, non a caso assunta dalla critica a termine di confronto più pertinente, anche la poesia celliniana può infatti divenire oggetto di una reale acquisizione critica soltanto nel riconoscimento del «margine di scarto rispetto alla norma. Uno scarto “essenziale” (non solo lessicale e retorico)»³⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Baldacci L. (1974; prima ed. 1957), *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova: Liviana.
- Battiferri degli Ammannati L. (1560), *Il primo libro dell'Opere Toscane*, Firenze: Giunti.
- Berni F. (2002; prima ed. 1985), *Rime*, a cura di D. Romei, Milano: Mursia.
- Bigi E. (1954), *Dal Petrarca al Leopardi: studi di stilistica storica*, Milano-Napoli: Ricciardi.
- Binni W. (1975), *Michelangelo scrittore*, Torino: Einaudi.
- Buonarroti M. (1998), *Rime*, a cura di M. Residori, Milano: Mondadori.
- Carrara E. (1926), *Per un sonetto di Benvenuto Cellini*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXVIII, pp. 37-63.

³⁵ Procaccioli 1999, p. 7: in modo particolare, a detta dello studioso, il portato principale di una simile deformazione prospettica «è stato l'allontanamento progressivo, fino quasi alla sparizione (o, che non è molto diverso, alla fissazione riduttivamente bozzettistica), di quella realtà culturale che alla luce degli sviluppi successivi si può definire generalmente antibembiana, o più semplicemente non bembiana».

³⁶ Si veda soprattutto il volume Corsaro *et al.* 2007, che ripercorre – nella *Nota dei curatori* e nell'*Introduzione ai lavori* – i principali contributi critici prodotti, negli ultimi decenni, sul tema della letteratura italiana cinquecentesca non classicistica.

³⁷ Corsaro 2007, p. 11, con riferimento alla rimeria del Buonarroti.

- Cellini B. (1901), *Vita di Benvenuto Cellini. Testo critico con introduzione e note storiche per cura di Orazio Bacci*, Firenze: Sansoni.
- Corsaro A., Hendrix H., Procaccioli P., a cura di (2007), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), Manziana: Vecchiarelli.
- Corsaro A. (2007), *Introduzione ai lavori*, in Corsaro A. et al. 2007, pp. 9-12.
- Davico Bonino G., a cura di (1968; prima ed. a cura di D. Ponchiroli 1958), *Lirici del Cinquecento*, Torino: UTET.
- Dionisotti C. (1971; prima ed. 1967), *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, pp. 227-254.
- Dubard de Gaillarbois F. (2009), *Cellini poète et philosophe ou les rêveries d'un sculpteur solitaire*, «Revue des études italiennes», n.s., LV, 3-4, pp. 239-273.
- Ferroni G., a cura di (1978), *Poesia italiana: il Cinquecento*, Milano: Garzanti.
- Gamberini D. (2010), *Per una nuova edizione delle "Rime" di Benvenuto Cellini*, «Studi di Filologia Italiana», LXVIII, pp. 175-194.
- Gatto V., introduzione a Benvenuto Cellini, *Rime* (2001), Roma: Archivio Guido Izzi.
- Heikamp D. (1957), *Rapporti fra accademici e artisti nella Firenze del '500*, «Il Vasari», XV, 4, pp. 139-163.
- Il primo libro dell'opere burlesche. Di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, et del Firenzuola, ricorretto, et con diligenza ristampato* (1548), a cura di A. Grazzini, Firenze: Bernardo Giunta.
- Longhi S. (1983), *Lusus: il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova: Antenore.
- Mabellini A. (1885), *Delle Rime di Benvenuto Cellini*, Roma-Torino-Milano-Firenze: Paravia.
- Mabellini A. (1891), *Le Rime di Benvenuto Cellini, pubblicate ed annotate per cura di Adolfo Mabellini*, Torino: Paravia.
- Maier B. (1952), *Umanità e stile di Benvenuto Cellini scrittore (studio critico)*, Milano: Trevisini.
- Masi G. (2007), *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (Alfonso de' Pazzi)*, in Corsaro A. et al. 2007, pp. 301-358.
- Milanesi C. (1857), *I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini; nuovamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano per cura di Carlo Milanesi; si aggiungono i Discorsi e i Ricordi intorno all'arte, le Lettere e le Suppliche, le Poesie*, Firenze: Le Monnier.
- Orvieto A. (1900), *Le Rime*, «Il Marzocco: periodico settimanale di letteratura e arte», V, 44, 4 novembre (numero monografico, interamente dedicato al Cellini in occasione del quarto centenario della nascita), p. 4.
- Paolini P. (2000), *Le «Rime» di Benvenuto Cellini*, «Rivista di letteratura italiana», XVIII, 2/3, pp. 71-89.

- Plaisance M. (2004), *L'Accademia e il suo principe: cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana: Vecchiarelli.
- Procaccioli P. (1999), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Atti del Seminario di Letteratura italiana (Viterbo, 6 febbraio 1998), a cura di P. Procaccioli, A. Romano, Manziana: Vecchiarelli, pp. 7-30.
- Quondam A. (1974), *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia". Livelli d'uso nel sistema linguistico del petrarchismo*, Roma: Bulzoni editore.
- Quondam A. (2006), *Sul Petrarchismo*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, F. Calitti, R. Gigliucci, Roma: Bulzoni, vol. I, pp. 29-92.
- Stimato G. (2008), *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I: Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontormo*, Bologna: Bononia University Press.
- Tanturli G. (1990), *Le ragioni del libro: le "Rime" di Giovanni della Casa*, «Studi di Filologia Italiana», XLVIII, pp. 15-41.
- Tassi F. (1829), *Ricordi, prose e poesie di Benvenuto Cellini con documenti la maggior parte inediti in seguito e ad illustrazione della "Vita" del medesimo*, Firenze: Piatti.

«Possino tante belle curiosità vedersi, prima che in Torino, in Firenze»: relazioni tra Medici e Savoia nel secondo Seicento attraverso Donato Rossetti

Roberta Piccinelli*

Abstract

Il saggio presenta alcuni risultati dell'indagine archivistica condotta sulle filze Savoia del fondo Mediceo del Principato dell'Archivio di Stato di Firenze. I documenti, letti criticamente e selezionati attraverso una prospettiva storico artistica, permettono di mettere in luce nuovi aspetti della figura dell'ingegnere livornese Donato Rossetti, il quale svolge il ruolo di intermediario informativo artistico tra Torino e Firenze. Attraverso suoi dispacci da Torino e missive inviate da Francesco Bondicchi da Milano a Firenze emergono sia alcuni aspetti inediti delle relazioni tra le due corti, sia il rapporto biunivoco tra centri e periferie che si precisa nel corso del Seicento. A metà secolo il ruolo di modello svolto da Firenze fa sentire ancora la propria influenza al di fuori dei confini del granducato e contemporaneamente Firenze guarda con vivo interesse alla scena artistica e urbanistica torinese.

* Roberta Piccinelli, Dottore di ricerca, Università di Teramo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Campus universitario di Coste Sant'Agostino, via R. Balzarini, 1, 64100 Teramo, e-mail: piccinelli.roberta@gmail.com.

Relations between the Savoia and the Florentine court were very intense during the early modern age. Almost every day, diplomats and residents in the Savoia court sent letters and *avvisi* to Florence by revealing interesting details on the everyday life and by shedding light on a range of relevant political, diplomatic, familiar and artistic dynamics. Florentine ambassadors' or intermediaries' reports – such as Donato Rossetti's letters – focus on the first concern of the Savoia court, after settling in Turin, that was to build a fortified citadel and to redraw the plan of the city. During my systematic analysis of Florentine court documents at the Florence State Archive, I uncovered compelling evidence of these intricate affairs regarding the rebuilding of Turin, and these unpublished documents shed new light both on the expansion of the city and on relations between Savoia and Medici courts. This paper provides evidence to suggest that Florence was considered by the Savoy Court as the leading innovator in visual arts and architecture, and that Turin was viewed in Florence as a model for city planning. The development of close relations between the two cities can be attributed mainly to the diplomatic and cultural activities of Donato Rossetti in Turin on behalf of the Florentine court.

L'indagine archivistica sistematica condotta sulle filze Savoia del fondo Mediceo del Principato dell'Archivio di Stato di Firenze permette di mettere in luce alcune novità riguardo le relazioni tra Medici e Savoia, di approfondire alcuni aspetti degli scambi artistici tra le due casate e di precisare il rapporto biunivoco tra centri e periferie che si instaura nel corso del Seicento.

Le lettere inedite che compongono il carteggio Savoia-Medici «Lettere dei Duchi di Savoia ai Granduchi» e «Avvisi da Torino» incrociate con i documenti relativi agli «Stati Italiani ed Esteri» e «Affari interni di corte», diverse nella loro natura codicologica e plurime nella loro componente contenutistica, favoriscono la ricostruzione di un tessuto storico e civile attraverso dinamiche politiche, diplomatiche, istituzionali, familiari e artistiche delle corti: migliaia di informazioni, anche relative alla vita quotidiana, si susseguono e si intersecano tra loro formando un *puzzle* che suggerisce molteplici spunti e piste di ricerca¹.

Le informazioni più importanti relative alle fabbriche ducali e agli artisti che in esse lavorano si ricavano sia dalla corrispondenza ducale, sia dagli avvisi provenienti da Milano e dalla Lombardia² e dal carteggio dei segretari³.

Ad esempio, su suggerimento dell'ambasciatore Bartolomeo del Bene, il duca Emanuele Filiberto invia a Firenze il suo ritrattista di corte Giacomo Vighi, che lo «soddisfava grandemente»⁴ per ritrarre «le cose più rare et insieme gli archi trionfali, statue et colossi che Vostra Eccellentia Illustrissima ha preparate per le felicissime nozze della sua Serenissima nuora»⁵. Durante il soggiorno fiorentino Vighi percepisce

¹ Parte dei documenti citati sono nella piattaforma digitale <<http://www.bia.medici.org>>, 12.12.2013.

² Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), Mediceo del Principato, f. 3255, Avviso da Milano, 16 novembre 1583.

³ ASFi, Mediceo del Principato, f. 2962, c. 167r.

⁴ Piccinelli in corso di stampa.

⁵ ASFi, Mediceo del Principato, f. 518, c. 407, Torino, 18 novembre 1565.

uno stipendio mensile di 160 lire e un donativo di 100 scudi e realizza anche un ritratto di Cosimo I, che viene spedito a Torino nel settembre del 1566.

Le notizie relative ai nuovi interventi artistici ed urbanistici torinesi circolano con più frequenza a Firenze da quando si trasferisce nella città piemontese il canonico livornese Donato Rossetti, il quale, o personalmente, o attraverso gli avvisi da Torino, o le notizie inviate dal residente mediceo a Milano (dal 1656 al 1692) Francesco Bondicchi, è settimanalmente in contatto con la corte medicea.

Donato Rossetti (1633-1687) filosofo naturale di scuola galileiana⁶, accademico del Cimento, professore all'Università di Pisa e poi nelle Accademie del Piemonte⁷ appartiene ad una cultura alternativa a quella ufficiale e convenzionale torinese, eppure egli svolge anche un ruolo attivo presso la corte dei Savoia, in primis in qualità di «maestro di matematica del Duca di Savoia»⁸ e in seguito come «ingegnere» incaricato anche di missioni ufficiali dalla Reggente Maria Giovanna Battista di Savoia Namours⁹.

Il suo circolo culturale è composto da numerosi intellettuali torinesi, milanesi e toscani, ai quali invia i propri scritti e con i quali rimane in contatto per tutta la vita: dai documenti emergono i nomi di Carlo Maria Maggi e Pietro Paolo Caravaggio¹⁰ a Milano, Paolo Segneri e Antonio Magliabechi¹¹ a Firenze.

Da quando si trasferisce a Torino, Rossetti mantiene un rapporto di proficua e duratura collaborazione anche con i Granduchi di Toscana¹². Nel gennaio del 1675 egli consegna a Cosimo III de' Medici una proposta relativa alle riparazioni necessarie per il porto di Livorno, su cui esprime un parere autorevole Pietro

⁶ Egli fu allievo di Giovanni Alfonso Borelli, di impostazione atomistica, e fu animatore nell'ambito dello studio pisano di vivaci polemiche filosofiche contro gli aristotelici all'inizio degli anni Settanta del Seicento.

⁷ Un essenziale primo profilo di Donato Rossetti è in Promis 1973, pp. 227-233 e una biografia estesa aggiornata si trova in Vinardi 2007, p. 177, nota 32.

⁸ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 115 e ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 172.

⁹ Lettere di Donato Rossetti del 7 luglio 1677 e 12 luglio 1678, di cui una inviata a Madama Reale: Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Corte, Lettere di Particolari, "R", m. 53, *ad vocem*. Rossetti chiese a Firenze, in dono, per Madama Reale "quattro cedrati ... e tutto quello che nutre in sé la Toscana di pregiato e delizioso" ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 76, Milano, 28 giugno 1679, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24468); ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 90, Milano, 19 luglio 1679, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24471).

¹⁰ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 119, Milano, 15 novembre 1679, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze.

¹¹ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 233, Milano, 3 settembre 1681, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze: «Il Sig. Canonico Rossetti si è messo a stampare le sue osservazioni su le figure della neve e mentre gli le ha sotto il torchio mi ha mandato li primi due fogli stampati che io mando al Signor Magliabechi, acciò se ne appaghi, e possino tante belle curiosità vedersi prima che in Torino in Firenze»; ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 250.

¹² ASFi, Mediceo del Principato, f. 5874, c. 245, Torino, 24 settembre 1681, da Donato Rossetti e ASFi, Mediceo del Principato, f. 5874, c. 323, Livorno, 13 febbraio 1681 [1682]: «Il Principe di Toscana in Livorno al Canonico Rossetti in Torino matematico del Serenissimo di Savoia».

Paolo Caravaggio «primo mattematico et architetto» di Milano¹³; nel novembre del 1679 il canonico livornese si impegna duramente per riuscire ad ottenere la concessione da Madama Reale per l'invio di una reliquia di San Mauro Abate, conservata a Susa «sento esservi bisognato tutta l'autorità di Madama in derogare a non so quale ordinazione de Duchi di Savoia che proibisce il haverne qualsiasi minima particella e tanto meno per mandarla fuori»¹⁴.

¹³ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1583, c. 437, Milano, 16 gennaio 1675, da Francesco Bondicchi: «Quando io fui a Torino il Sig.r Dottor Rossetti mi comunicò e mi diede una copia d'una scrittura fatta da esso et consegnata come mi disse al P.ron Ser.mo riguardante le riparazioni delle quali necessita il molo di Livorno. Io la comunicai al Sig.r Pietro Paolo Caravaggio, che è il primo mattematico et architetto di questa città, et esso mi ha scritta l'acclusa lettera che mando a V.S.Ill. ma acciò possa servir anch'essa di lume per quelle operazioni che si volessero colà intraprendere et sebene io non doverei entrare in materia lontanissima dalla mia sfera, con tutto ciò io la supplico a compatirmi nel zelo che io nutrisco in me per tutto ciò che la riguardo al buon servizio del P.ron Ser.mo» (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 25224). ASFi, Mediceo del Principato, f. 1583, c. 437, Milano, 16 gennaio 1675, da Pietro Paolo Caravaggio: «Ho letto la scrittura fatta a fine di riparare il molo di Livorno, il quale dimostra alcune aperture, nella quale le diligenti considerazioni fatte dall'autore di quella non mi lasciano luogo di dire altro, solamente di ripeterle e confermarle, aggiungendo che per essere queste contemplazioni più fisiche che matematiche e per dipendere più da probabili cognetture che da dimostrazioni molto si scostano da miei studij, i quali astraggono da ogni materia e corpo; il perché se io non corrisponderò a ciò ch'ella forse aspetta da me merito essere compatito. Con tutto ciò probabilissima, anzi io direi indubitata congettura è quella che raccoglie che questo nasca dal mancare in alcuni luoghi de' cantoni; cioè che cantoni inferiori lascino luogo nel quale possano cadere le parti inferiori; ma che questo mancamento sia tale che lasci vani grandi o piccioli e questi che siano nell'estremo fondo del mare o dove percuotono l'onde o sopra o sotto io non stimo che sia cosa molto agevole da determinarsi. Imperocché un picciolo cedere di fondamento può cagionare nella sommità apertura assai grande per fare la quale conviene che in luoghi più eminenti le parti maggiormente si disgiunghino. [...] Il dire che l'onde del mare escavano sotto i fondamenti possano fare crollare la fabbrica che soprasta, pare che sia contro l'esperienza, la quale ci dimostra che allora cadono solamente le fabbriche fatte nell'acqua quando ella decresce tanto che tiri a sè la fabbrica, ovvero la terra, che sostiene i fondamenti di quella, il che non credo che occorrerà in questo luogo e quando occorresse con qual figura sarà fatta la fabbrica sempre ne seguirà il medesimo. E tanto sia detto del moto che possano avere i cantoni nei fondamenti. [...] E la rovina che possa fare per lo cedere interiormente i cantoni non può esser tale che non possa essere subitamente riparata. Pertanto io riserberei queste spese ad altro uso ne studierei in altro che riempire l'apertura e profundazione osservando i moti che facesse. Per fare questi riempimenti potrebbe essere molto atta una certa sorte di calce che si fabbrica in una terra del nostro ducato di Milano detta Cancio vicina a Colli della Pieve d'Incino, la qual calce ha questa proprietà che adoperata nell'acqua indurisce velocemente in modo tale che non si può bagnare e poscia riserbarla all'uso perché indura molto, ma bisogna, subito bagnata, servirsene. Simile intendo che se ne fabbrica a Piacenza, ma quella di Cancio è ancora migliore ed io n'ho fatto esperienza alla mia Villa d'Inverigo per riparare una cisterna per uso delle fontane e nella sudetta villa i ne riserbo in polvere in luogo asciutto per le occasioni, ma non tutta la calce che si fabbrica in detta terra ha questa proprietà, ma quella solamente d'un sasso particolare del quale ve ne è copia. Ho riferito la proprietà di questa calce per dire che la natura ne produce di questa fatta sapendo per altro il dispendio che apporterebbe seco il farla condurre» (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 25225). Cfr. Vaccari 2002; Orefice 2007, pp. 73-110. Su Pietro Paolo Caravaggio si veda il profilo biografico in Roncai 2007, pp. 57-58.

¹⁴ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 115, Milano, 8 novembre 1679, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze.

Alla corte di Toscana giungono preziose notizie su Rossetti anche attraverso gli scritti dell'agente toscano a Milano Francesco Bondicchi¹⁵. I due sono molto amici, si frequentano spesso a Milano¹⁶ e Rossetti si occupa a lungo della formazione del nipote di Francesco Bondicchi, Camillo¹⁷.

Rossetti tiene continuamente informata la corte sui «negozi fiorentini» che accadono a Torino: dà dettagliate notizie sul fallimento della casa fiorentina Paolini-Quaratesi a Lione¹⁸, sulla incarcerazione e in seguito liberazione di mercanti, sull'apprendistato presso di lui di Camillo Bondicchi e sulla sua collaborazione con Pietro Guerrini¹⁹.

Ma ciò che più interessa ai Medici è la situazione e l'evoluzione urbanistica di Torino, di cui Rossetti fornisce continui aggiornamenti, convinto del fatto che «possino tante belle curiosità vedersi, prima che in Torino, in Firenze»²⁰.

Nel dibattito tecnico militare, architettonico, urbanistico, economico-fondario sull'ingrandimento di Torino verso Po, avviato sin dal 1619 da Ercole Negro di Sanfront e confluito nella definizione di un programma operativo d'attuazione espresso nel Decreto del 1673²¹, si collocano anche le proposte alternative di Donato Rossetti.

Nel novembre del 1674 il duca Carlo Emanuele II studiava

di tirare a fine ognuna delle dette cose: Torino che con quelli del nuovo recinto e con la cittadella che sarà mezza al di fuori e mezza al di dentro della città e che si vuole perfezionata

¹⁵ Francesco Bondicchi fu agente medico a Milano dal marzo 1656 ad agosto 1697; il nipote Camillo dal 1698 al 1708.

¹⁶ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 104 (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24476).

¹⁷ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 172 (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24657) and ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 262 (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24701).

¹⁸ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 246, Torino, 29 aprile 1684, da Donato Rossetti al Granduca: «L'oste che mi aveva detto che il Scheppel si era partito alla volta di Genova venne lunedì mattina ad assicurarmi d'averlo visto qui in Torino dove, datomi a cercarlo, e a farlo cercare lo trovai che a preso a pigione due stanzine insieme con uno suo camerata che deve esser suo suocero e col quale cercano privilegi e vantaggi da questa corte per introdurne in questi stati l'arte di far le calzette all'inghilese di stame e di seta. Maneggiai il negozio in maniera che egli venne a cercar sue per pregarmi d'introdurlo dal Sig.r P. o da altro ministro e nel discorso caduto nel racconto delle sue disgratie e particolarmente della sua prigionia patita qui ad istanza del Sig.r Paulini [...] in sostanza il fatto è questo che il voto di quel negozio sarà circa 400 mila ducati e che non può arrivare al terzo il capitale da riempire, che il male è tutto vecchio fattosi nelle altre società che ha avuto il Sig.r Paulini e che in questa società col Sig.r Quaratesi più tosto vi è del guadagno».

¹⁹ Nel marzo 1686, a Torino, Donato Rossetti incontrò Pietro Guerrini: Martelli 2005, I, pp. 8-9 e ASFi, Mediceo del Principato, f. 1587, 20 febbraio 1686, 20 marzo 1686 e 3 aprile 1686.

²⁰ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1585, c. 233, Milano, 3 settembre 1681, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24539).

²¹ Una aggiornata sintesi della questione, anche dal punto di vista bibliografico, si trova in Roggero 2010, pp. 127-143. Sulle strategie urbanistiche e architettoniche del periodo si vedano almeno Comoli Mandracci 1983; 1988, I, pp. 195-235; Romano 1988; 1993; Ricuperati 2002, con bibliografia precedente; Cornaglia 2007, pp. 117-184.

interamente in questo verno se sarà possibile verrà cinto dalla corona di diciannove baluardi reali compresi i quattro che prostenderà in farsi verso la campagna la Cittadella et in faccia a ciascheduna cortina di detti baluardi vi viene alzata una gran mezza luna che haverà fosso profondo e spazioso con cunetta raddoppiata e strada coperta ben larga²².

In tono polemico rispetto agli orientamenti teorici sostenuti ufficialmente dagli architetti di corte piemontesi e in particolare in contraddittorio con l'ingegnere Antonio Maurizio Valperga, Rossetti pubblica nel 1677 la sua *Fortificazione a rovescio di Donato Rossetti, canonico di Livorno, dottore in Sacra Teologia, già Lettore di Filosofia dell'Università di Pisa e or Professore delle Matematiche nell'Accademia di Piemonte e Matematico di S.A.R.*, per Bartolomeo Zappata, in Torino, MDCLXXVIII, un trattato in cui propone un ingrandimento ellittico della fortificazione, simmetrico rispetto alla diagonale della città e cittadella.²³ Al trattato è da correlare anche l'ipotesi espressa in un disegno dell'ingegnere livornese "C.R.M. di S.A.R" [Canonico Rossetti Matematico], «1676 come se fosse stato l'anno 1660», pubblicato e analizzato da Vera Comoli Mandracchi.²⁴

Persino il progetto per il nuovo Ospedale in San Salvario si può definire, come osserva e commenta Costanza Roggero Bardelli, una «ipotesi alla rovescia», formulata intorno al 1677, in quanto capovolge, rispetto alle soluzioni architettoniche in seguito adottate, sia il modello tipologico-funzionale del fabbricato, sia la sua localizzazione.²⁵

L'eco di tali interventi innovativi urbanistici giunge repentinamente anche a Firenze. Nel maggio 1677 Donato Rossetti invia al granduca una pianta di Torino con una lunga legenda esplicativa²⁶ – una costante nei suoi disegni – in cui vengono espressi con precisione tecnica i principi compositivi generali del progetto, l'impianto funzionale da realizzare, le varianti in senso architettonico, dettagli figurativi e scultorei degli edifici. La descrizione in cui Rossetti, con diversi colori, evidenzia lo stato dei lavori, fotografa con estrema puntualità i nodi problematici su cui la discussione architettonica e urbanistica della città ancora verte, dopo gli editti ducali che affermano il principio della uniformità strutturale della città e si scontrano con le istanze dei nobili proprietari, i quali vanno costruendo i loro palazzi nelle zone verso la contrada di Po. I temi su cui si discute sono la forma di Piazza Carlina, gli isolati prossimi al vallo nel punto

²² ASFi, Mediceo del Principato, f. 1583, c. 421.

²³ Di Macco, Romano 1989, pp. 271-272; Fara 1989, p. 209; ASFi, Miscellanea medicea, f. 368, cc. 952-955, «Risposte del canonico fatte alle opposizioni che si è degnato fare alla sua nuova maniera di fortificare il Signor De La Mothe de Lamyre maggiore e ingegnere in Pinerolo».

²⁴ ASTo, Corte, Carte topografiche per A e B, cartella Torino n° 1/5, riprodotto e studiato in Comoli Mandracchi 1988, I, pp. 216-218.

²⁵ Roggero Bardelli 1990, p. 68.

²⁶ Alla lunga legenda purtroppo non è tuttora allegata la pianta, che non è stato possibile rintracciare né in altri fondi dell'Archivio di Stato di Firenze, né presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

di connessione tra il primo ampliamento della città nuova meridionale e la città nuova di Po, l'ubicazione di Piazza Castello, che deve costituire la zona del potere ed è ancora divisa in due parti dalla galleria di collegamento tra Palazzo Reale e Palazzo Madama, e la lottizzazione degli isolati che insistono sui terreni dell'ampliamento di Porta Susina²⁷.

Nella legenda vengono menzionate anche le fabbriche nelle quali si sta lavorando: la Cappella della Santa Sindone

che è posta in alto sopra il coro e sagrestia del Duomo allo stesso piano, che è il piano nobile del Palazzo Nuovo essendo come un di lui membro. Cappella che si va finendo con gran spesa tutta di marmi nerissimi e senza alcuna macchia con basi, capitelli e ornamenti di metallo, ma con architettura stranissima del P. Guarini che molti dubitano che non abbia a potersi reggere²⁸

e la chiesa di San Lorenzo dei Teatini:

questa chiesa è sul punto di finirsi colla rendita del pulpito di San Giovanni che si da ordinariamente a Teatini per questo fine, acciò si sodisfaccia così al voto che fece di edificare una chiesa al sudetto santo il duca nella giornata di S. Quintino. Et qui si che il P. Guerini è andato in su bizzarramente or col cerchio, or coll'ellisse, or coll'esagono, or col triangolo, ed ora con una figura ed ora con altra²⁹.

Già dal 1666 è a Torino il padre teatino Guarino Guarini, che vi rimane sino alla morte nel 1683, e gli edifici che vengono da lui realizzati, come la chiesa di corte di San Lorenzo, la cappella della Sindone, Palazzo Carignano, così come i progetti per Racconigi, per il principe di Savoia Carignano, grande appassionato di architettura³⁰, conferiscono un nuovo volto alla città, inserendola in una fase di costruzione sperimentale che suscita scalpore in ambito italiano ed europeo³¹.

Pur arrivando da Parigi, Guarini introduce in città le innovazioni degli architetti romani Borromini e Bernini che talvolta non vengono lette troppo positivamente dai suoi contemporanei piemontesi, i quali lo giudicano poco affidabile, in quanto «nemico della linea retta», «strano e bizzarro»³².

²⁷ Cfr. appendice documentaria, documenti 1 e 2 e ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 252; ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 251, 30 maggio 1677, da Donato Rossetti; ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 249, Milano, 30 giugno 1677, da Francesco Bondicchi.

²⁸ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 252.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cuneo 2004, pp. 69-76.

³¹ Crepaldi 1963, p. 53.

³² ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 252. Già nel 1674 Rossetti affermò che a Torino vi era il padre Guarini «che si può chiamare a mio credere geometra: questi ha promesso darmi alcune cose stampate e mostrarmi altre alcune altre sue cose da stamparsi, consistenti in misurare dimostrativamente non cogli indivisibili, ma con l'antica geometria molti solidi irregolari: ma fuori di queste cose pure geometriche, non discorre che d'architettura civile, nella quale ha fatti disegni e fabbriche, che qui chiamano cose belle capricciose, et io con un solo epiteto direi cose strane», in Fabroni 1775, vol. II, p. 248 e trascritta in Dardanella 2011, p. 91.

Alla morte di Guarino Guarini, tra i molti che chiedono di subentrargli, il duca vuole affidare l'incarico a Donato Rossetti³³ e a cappella ultimata, nel maggio 1685, il canonico livornese presenta a Vittorio Amedeo II un modello per l'altare «in cui dovrà poi stabilmente collocarsi quella gran reliquia» che si impegna a consegnare «o quando partorirà la duchessa o al più lungo quest'anno a maggio»³⁴. Il granduca chiede anche l'invio della pianta della cattedrale di Torino che Rossetti provvede subito a spedire insieme alle sue annotazioni e «narrative per delucidamenti del disegno e delle particolarità che in esso si contengono»³⁵.

Dopo la scomparsa di Rossetti nel 1687³⁶ alla corte fiorentina giungono solo laconiche e stringate informazioni, tra cui l'avviso in cui si annuncia che «la costruzione della cittadella avanza e Antonio Bertola sostituisce Maestro Rossetti»³⁷. Il lavoro della fortificazione della cittadella prosegue su disegno degli ingegneri nizzardi Guiberto³⁸.

Francesco Bondicchi visita una città «notabilmente accresciuta d'edifici nello spazio del recinto nuovo che vi fece fare»³⁹ Carlo Emanuele II, ma, secondo il suo punto di vista, il confronto con Firenze si rivela ancora impari: «la corte di Savoia, che aspetta d'imitare quella di Francia, si slontana interamente da quella maestosa gravità che nutriva una volta e che con lode e splendor grande

³³ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 146, Milano, 31 marzo 1683, da Francesco Bondicchi, (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24626): «essendo morto il P. Guerrini teatino, architetto della cappella e cupola che fanno per la Santa Sindone, tra molti che chiedevano di subentrar in suo luogo ha voluto lo stesso duca, senz'esserne ricercato, darne il carico a lo stesso Rossetti e di farglene da per sé la dichiarazione».

³⁴ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1587, Milano, 23 maggio 1685, da Francesco Bondicchi a Apollonio Bassetti in Firenze (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 24810). La duchessa Anna di Borbone Orléans moglie di Vittorio Amedeo II partorì il 6 dicembre 1685 Maria Adelaide.

³⁵ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 154.

³⁶ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1588, Milano, 19 marzo 1687, da Francesco Bondicchi a Camillo Bassetti in Firenze: «Le lettere che mi vennero ieri mattina da Torino, in data de 15, mi cagionarono gran travaglio e dolore dicendomi che il giorno 10, a mezzogiorno, passò a miglior vita il fu Signor Canonico Rossetti, munito di tutti li sacramenti della Chiesa e con intero conoscimento sino all'ultimo respiro. Volle vedersi dare l'estrema unzione, poi fece testamento a favore del suo fratello e sorelle uterine e doppio tre ore spirò».

³⁷ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1588, Milano, 29 ottobre 1687.

³⁸ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1588, Avviso da Torino, 10 gennaio 1688, «Non pochi giorni sono di scaranzia il Sig.r Ghiberto Nizzardo, uomo di molta abilità et esperienza nell'architettura militare, che attualmente riduceva a perfezione questa cittadella e la sua carica è stata conferita di moto proprio di S.A.R. a suo fratello e dicesi che abbia eguale abilità del morto in detta professione. La corte non è ritornata, né si sa quando verrà, credesi che questo prolungamento derivi dal non esser ancora l'opera in musica in stato da potersi rappresentare» (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 25481); ASFi, Mediceo del Principato, f. 1588, Avviso da Torino, 3 aprile 1688, «Si sono ripresi i lavori di questa cittadella, conforme il disegno lasciatone dal fu ingegnere Ghiberto Nizzardo» (in <<http://www.bia.medici.org>>, Doc ID 25496); ASFi, Mediceo del Principato, f. 1589, Avviso da Torino, 23 aprile 1688. Da Louis Maurice Guiberto l'incarico dovrebbe essere passato al fratello Honoré, cfr. Vinardi 2007, p. 176, nota 18.

³⁹ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 172.

si conserva tuttavia vergine in qualche altra corte d'Italia»⁴⁰.

Alla metà del Seicento il ruolo di modello svolto da Firenze fa sentire ancora la propria influenza al di fuori dei confini del granducato e contemporaneamente Firenze guarda con vivo interesse alla scena artistica e urbanistica torinese.

Dalla corrispondenza curiosamente emergono anche alcuni luoghi comuni che caratterizzano le due corti: un senso di sagace supponenza dei fiorentini nei confronti dei torinesi, i quali vengono definiti come coloro «che godono di troppa libertà e fanno la scimmia ai francesi, senza tuttavia avere quella maestosa gravità»⁴¹, mentre i torinesi sono ironicamente convinti che «quando si vuol dire una cosa ben fatta, o di buon gusto, non si dice altro che se non la par fatta a Firenze o la piacerebbe anco alla Corte di Toscana»⁴².

«Né in Torino, né in Piemonte vi è cosa grandiosa o invidiabile dalla Toscana che in qualsiasi cosa, o piccola, o grande, o pubblica, o privata gl'è superiore di gran lunga»⁴³ chiosa un avviso degli ultimi anni del Seicento.

Appendice documentaria

Documento 1

ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 251

Torino, 30 maggio 1677, da Donato Rossetti

[...] Eccole i disegni che forse Vostra Signoria aspettava con lusso e galanteria, ma io ho avuto riguardo al buono, cioè alla giustezza delle misure e non al bello. Che se gli vol belli costà non dovranno mancarle i mezzi e le maniere, cose che ben mancano qua, dove i migliori fogli sono quelli che vede in opera, dove non è lapis buono, dove non sono buone tinte, e dove, se l'ho a dir giusta, non vi sarebbe la volontà d'adoprarle quando vi fossero. In questa sorta di cose che pone che non dimandino di sua natura altro che riga, compasso e tiralinee. Colla penna poi io ho scritto tante cose, che forse saranno noiose, ma Vostra Signoria cassi quello che non le piace, che è poco male e poca fatica, e se vuol di più scriva. Che so io se volesse la pianta o la prospettiva di qualche chiesa o palazzo o se volesse il numero delle monache, de letti per gli spedali, de trati degli sbiri, degli ebrei. Quando avrò stampato il mio libro s'accerti che dopo quelli di questa corte niuno li vedrà prima della corte di Toscana e per conseguenza o per antecedente del Signor Bondichi. Se poi cotesti ingegneri vogliono sapere che cosa sia il mio fortificare egli batte in questo che oltre al corpo della piazza non fu altra opera esteriore che un rivellino, ma egli è di nuova costruzione, siccome è la cortina ed anche il fianco ed anche la faccia. Io fo fosco larghissimo senza cavar più di terra che nel fortificare all'ordinario, ma se posso aver acqua e impossibile il riempirlo e trapassarlo. Lo spalto pure ancor esso non è al solito, insomma non vi è cosa che non si

⁴⁰ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1583, c. 421.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² ASFi, Mediceo del Principato, f. 1586, c. 156.

⁴³ ASFi, Mediceo del Principato, f. 1583, c. 421.

sia mutata ma il tutto come parmi che corra la prova con molti vantaggi e senza veruno disvantaggio, forse dirà qualcuno che dico troppo, ma presto ce ne chiariremo [...]

Documento 2

ASFi, Mediceo del Principato, f. 1584, c. 252

[...] Torino già si restringeva nel semplice quadrilatero che si vede segnato di cinabro colla sua cittadella, la quale ha il lato rivolto alla città più lungo degli altri a fine, credo io, d'infilare e spazzare le due piazze d'armi o diciamo strade, che sono lungo le due cortine meridionale e occidentale nella città. Fecero da poi a Torino un accrescimento verso mezzogiorno con gettargli giù il lato del quadrilatero da quella parte e con fargli dalla stessa parte un ricinto reale tutto rivestito di muro e dalle tre altre parti fecero dinanzi al vecchio un nuovo ricinto pur reale, parte rivestito e parte no, con corredare il tutto d'opere esteriori, come mostrano le coppie di linee parallele ripiene di rosso e di verde, delle quali le prime mostrano ciò che era rivestito e le altre mostrano ciò che non lo era. Adesso gl'hanno fatto un secondo accrescimento verso Levante con gettar giù il ricinto vecchio da quella parte e con fargliene un nuovo tutto rivestito, consistente nelle sette tanaglie segnate di giallo, col che si è messo dentro alla città la maggior parte del borgo del Po dovendosi demolire la parte che riman fuori sino al ponte. Alle sudette tanaglie si costruiscono lor dinanzi i rivellini de quali il C. s'incamina di mattoni, ma in A. pare che vi sia disegno di farvi un opera a corno per arrivare ad un poco d'altura, che vi è. Et in B. per adesso non vi è disegno di farvi alcuno di fuori per mancanza di terra, non escendovene quivi nemeno per compire lo spalto, del quale la parte che vi è dal baluardo 22 fino al baluardo 24 rimane alta sopra il piano della campagna 8 e 10 braccia fiorentine e così, o poco meno, avviene in D. Vi è disegno d'uno terzo accrescimento verso Ponente con farvi un nuovo ricinto secondo le linee puntate e con lasciare stare il ricinto vecchio, ad oggetto, dicono, di potervi dar quartiere quando occorresse a truppe di collegati e di ausiliari sospetti.

1. Quivi si disfece il mezzo rivellino, quando venne di Francia la prima moglie del defunto duca.
2. Quivi si stagna l'acqua e l'inverno vi se ne cava il diaccio.
3. Acqua della Dora condotta da un miglio sopra archi, che corre come vedesi intorno al fosso fino in 22, di dove esce ad inaffiare orti e prati. Et detta acqua s'introduce nella città a piacere, adesso a correre per una strada e adesso per un'altra, adesso per una sola e adesso per più a fine, dicono, di tener netta la città; ma certo è che mai non l'ho veduta tale.
4. Mulini che lavorano con 19 ruote in entrata della città.
5. Edifici per la polvere che pur sono della città.
6. Quivi è il parco che è un bosco benissimo tenuto con lunghi e dritti viali, in due de quali giocasi al maglio.
7. Monte de Cappuccini, che quanto si può dire, ha predominio sopra la città.
8. Monte più alto di 7.
9. Monte più alto di 8.
10. Qui vi è il Valentino, Palazzo del Duca non finito, al quale si va per due viali, spalleggiati da due ordini d'alberi, dove l'estate, particolarmente dalle 22 hore in là, si fa il concorso delle carrozze coll'intervento della corte.
11. Porta Nuova con architettura bene intesa di marmo.
12. Porta di Po, che sarà una gran machina di marmo, architettura d'un teatino chiamato P. Guerini di Modena, che è nemico della linea retta, delle volte fin qui usate e d'ogni membro fin qui veduto. E detta porta costerà, dicono, alla città 28 mila ducati.
13. Porta di Soccorso, che si apre spessissimo e ogni volta che la Corte va al Parco. Quivi fu gettata la prima pietra e sepolte le medaglie delle quali i tavole di marmo poste di qua e

di là a detta porta si leggono le iscrizioni. Ma le medaglie che erano una di metallo, una d'argento, e una d'oro, di cento doppie, sono state portate via da certi muratori luganesi.

14. Porta Palazzo, per dove entrano quei che vengono d'Italia, così detta perché vi è una certa facciata di mattoni antichissima, fiancheggiata da due mediocri torri della medesima materia e struttura che chiamano Palazzo d'Agusto, e questa che è della più brutta e sporca entrata che possa vedersi e la sola che è custodita da soldati del reggimento di guardia, essendo custodite le altre da soldati degl'altri corpi.

15. Porta Susina, così detta perché è verso Susa e per dove dovrebbero entrare quei che vengono di Francia, ma perché non si apre che il giorno di mercato entrano o per Porta Nuova o per Porta Palazzo. Detta Porta è quasi rovinata e suoi vecchi adornamenti di pietra sono in terra spezzati.

16. Baluardo Beato Amedeo.

17. Baluardo Santa Christina.

18. Baluardo San Giovanni Battista.

19. Baluardo Sant'Adelaide.

20. Baluardo San Vittore.

21. Baluardo Sant'Antonio.

22. Baluardo San Carlo.

23. Baluardo San Maurizio.

24. Baluardo San Lorenzo, detto comunemente il Bastion Verde.

25. Baluardo San Ottavio, nel quale è un gran capannone, sotto al quale ne cattivi tempi si fa esercizio della cavallerizza.

26. Baluardo San Avventore.

27. Baluardo della Consolata.

28. Baluardo San Salvatore.

29. Il Baluardo 29 non ho trovato come si chiami e così è dell'attaccatura

30. E i Baluardi della Cittadella si dicono dal loro sito il dritto o il sinistro o il di mezzo verso la campagna e verso la città, ma il lor nome è

31. Sua Altezza.

32. Madama.

33. Il Principe.

34. San Maurizio.

35. San Michele.

36. Pozzo giù all'acqua del quale scendono comodissimamente a paro due cavalli per una spira avvoltata al cilindro e rimontano per un'altra spira parallela alla prima. Le mura di Torino universalmente sono di ciottoli di fiume incamiciate di mattoni, grosse al cordone di due braccia e mezzo in circa, con iscarpa ragionevole e solo alte da 15 braccia fino in 20 andandosi inalzando quanto più vanno verso il Po. Nel recinto della città non vi è che il parapetto della ronda e in quello della cittadella non vi è che il parapetto a botta. I casini della città (tali si dovranno fare quei della cittadella) fanno una bellissima vista. Essi sono intonacati di gesso e ricoperti di lavagne sopraposte a scaglia di pesce e sono appunto quali li disegna il Padre Fornero, che al vedere studio per fare i casini di quella figura che è meno propria d'ogn'altra, imperciocché, essendo esagoni, vogliono essere aperti in ogni faccia, acciò la sentinella possa veder dappertutto et ance non serve in molti angoli dove cadendo le finestre sopra il parapetto bisogna che la sentinella cavi fuori il capo con allungar bene il collo per iscuoprire lungo la muraglia. E sotto a ciascun casino alle punte de Baluardi vi è di basso rilievo in scudo di marmo il Santo che gli dà il nome. I terrapieni sono larghi abbastanza, ma di materia poco buona, mentre al certo vi è un terzo di ghiaia. Il Cavaliere del Baluardo 29 e i Cavalieri delle due cortine contigue non sono sopra il piano del terrapieno più alti di 8 braccia in circa. E finalmente avanti di scendere nella città si sappia che sul terrapieno

del nuovo recinto, eccettuato dove è segnato di verde, ci hanno piantati due ordini d'alberi roveri e olmi che spalleggiano un bellissimo passeggio dove già è gran concorso di carrozze e di gente a piedi e a cavallo. Et per certo sempre più dovrà farsi maggiore mercecche le strade di Torino malagevolmente si passeggiano perché le spazzature impastate con l'acqua della Dora sempre vi sono a mezza gamba sì perché il loro ciottolato vuole il consumo d'un par di piedi la settimana. Scendendo poi nella città, tutto il rosso è quello che vi era avanti che si facesse quest'ultimo accrescimento è quanto nel borgo si è rinserrato nella città; il giallo è quello che si è di nuovo fabbricato o si va fabbricando e il bianco è quello che è in disegno da farsi che è già segnato in terra, ma che i siti non sono per anche venduti. Ma è d'avvertirsi che i portici lungo il borgo non vi sono, ma che vi si debbono fare dovendo tutta la detta strada essere d'una stessa struttura a tre solai con porte, finestre, liste e cornicioni rilevati e intonacati di gesso. E pure è da sapersi che non trovandosi chi compri i siti E.E. intorno alla piazza come che bisogna spender molto in far la facciata somiglievole alla sudetta di Borgo di Po e che i detti siti non ammettono fabbriche a Palazzo, non sarà gran fatto che si muti disegno e che la Piazza si riduca al rettangolo. Il rosso pieno è quello che si appartiene al Palazzo ducale e il verde è quello che è ridotto o è da ridursi a giardino per il medesimo palazzo. E qui è da sapersi che alle punte de due baluardi 23, 24 e sopra la porta di soccorso 13 vi sono invece di casini, casoni e per dir così consistenti ciascuno in una fabbrica a due piani, parapetto in sù, coperta a paviglione molto alto dove in ciascuno piano è una piccola sala e quattro piccole camere, il tutto adornato con stucchi, pitture e oro.

27. Il Palazzo Nuovo dove abitava e dove è morto l'ultimo duca. Ma però non è finita se non la parte meridionale e si travaglia alla parte occidentale che comprende la cappella della Santa Sindone o San Sudario che lo dicano. La parte finita consiste (parlo del piano nobile che negl'altri vi sono mille tramezzi) nella sala e in dieci stanze poste in due file, dove si sale per la scala che si vede, la quale non sale più su di detto piano salendosi a due piani superiori abitati da diversi cortigiani per una scala di legno fissa attorno alle pareti d'una delle accennate 10 stanze.

28. 29. 30. 31. 32. Cinque membri che compongono il Palazzo Vecchio che è abitato da diversi a quali la corte da abitazione ma nel piano nobile in

28. vi stanno i paggi di M.R. numero 10

29. sala dove adesso si fanno le commedie

30. vi stanno i paggi di S.A.R. numero 14

31. vi abitano diversi

32. la galleria de quadri

33. Palazzo che dicono de Signori di Raconigi dove abita M. la Principessa

34. Galleria di nuovo fatta per comunicazione tra il Palazzo e il Castello

35. Terrazzo scoperto sopra portici serrati adesso e ridotti ad uso di magazzini e corpo di guardia in mezzo al quale terrazzo suole esporsi e mostrarsi pubblicamente il Santo Sudario il giorno 4 di maggio ogni 3 anni. Qui sotto si passa da una piazza all'altra e quivi si trova il primo corpo di guardia nell'andare a palazzo che è del reggimento di guardia, il quale quando la corte stava al Palazzo Nuovo manteneva due sentinelle dinanzi alla porta del detto Palazzo ch ora mantiene fuori del Ponte del Castello. E qui se debbo dire delle guardie della corte sono queste: fuori del Palazzo o Castello da 50 soldati del reggimento di guardia; dentro alla porta terrena 18 e 20 carabine; salita la scala si trovano in sala 18 in 20 labardieri svizzeri; di dove si passa all'altra stanza continua dove si trovano dodici in 14 arcieri per lo più gentiluomini o ufficiali riformati.

35. Stalle.

36. Il Castello.

37. Entrata del Palazzo del Signor Principe di Carignano che al vedere una volta era piccola cosa se si ha da argomentare dalla facciata e dal primo cortile ma adesso si è fatto grande sebene disordinato per l'aggiunta di più case.
38. Entrata del Palazzo che in questo quartiere chiamano il Casino dove S.A.R. alloggia i forestieri in quei giorni che spesa; ma se sono ambasciatori regi straordinari gl'alloggia in casa di qualche cavalier dell'ordine, così ho veduto di quel di Francia e di Portogallo.
39. Entrata del Palazzo che in questo quartiere dà S.A.R. ai nunzi qui residenti
40. Entrata del Palazzo che dà S.A.R. agli Ambasciatori di Francia qui residenti
41. Tutto questo quartiere è destinato, e già in gran parte è costruito per una fabbrica magnifica, che si dice il Senato, dove si raduna il Senato e la Camera de Conti, ciascuno in luogo suo particolare, dove risiede il Giudice della Città, dove sono le carceri e dove abitano molti curiali e tutta la sbirreria.
42. Il Palazzo della Città.
43. Torre che si dice della Città, dove la campana suona per i magistrati e a giustizia e dove pubblicamente si dà la corda e la berlina.
44. La maggior parte di questo quartiere serve d'Arsenale e Fonderia.
45. La Zecca.
46. La Dogana.
47. Lo Studio.
48. La Sinagoga.
49. Tutto questo quartiere, che tutto già è molto alzato e che nella parte meridionale quest'anno si andrà per un lunghissimo tratto a coperto, è quello che si dimanderà l'Accademia dove saranno comode abitazioni per tutti i paggi, per 50 giovani nobili con loro governatori e camerieri e per diversi professori dove saranno stalle, un teatro per le commedie, una pallacorda e chiesa.
50. Galleria che costerà 500 mila di queste lire che di già è alta sopra terra da 6 braccia, ma quest'anno lasciasi star così e solo le si danno 40 mila lire per condurre una parte delle colonne che vi vanno e che si conducano dal Lago Maggiore.
51. Qui vi va una bella Cavallerizza coperta.
52. Qui ora si fanno le fondamenta d'una nuova zecca.
53. Piazza Reale.
54. Piazza Castello con portici e pilastri, tutta d'una architettura con porte, finestre, liste e cornicioni rilevati e adornati con gesso, come sono tutte le facciate de Palazzi in Torino compresovi anche il Palazzo Nuovo.
55. Piazza San Carlo, già Piazza Reale, con portici a colonne di marmo e tutta d'una architettura, come sopra.
56. Contrada nova tutta d'una architettura come sopra.
57. Piazza Carlina, deve essere con pilastri e tutta d'una architettura come sopra.
58. Borgo di Po deve essere tutto con pilastri e tutto d'un architettura come sopra.
59. Piazza dell'Erbe.
60. Mercato del vino.
61. Cappella della Santa Sindone o San Sudario, como la dicono, che è posta in alto sopra il coro e sagrestia del Duomo allo stesso piano, che è il piano nobile del Palazzo Nuovo essendo come un di lui membro. Cappella che si va finendo con gran spesa tutta di marmi nerissimi e senza alcuna macchia con basi, capitelli e ornamenti di metallo, ma con architettura stranissima del P. Guarini che molti dubitano che non abbia a potersi reggere.
62. Il Duomo tit. S. Giovanni: Cattedrale e Parrocchia: Chiesa fatta fare dal Cardinal della Rovere.
- a. Tribuna dove le loro AA.RR. vanno senza escir di Palazzo a udir messa alla predica.
63. Cimitero che è un campo seminato di croci di legno col nome de defunti nelle braccia.

64. Seminario consistente in una casa di più stanze senza alcuna proprietà.
65. S.to Agostino: suoi frati: Parrocchia.
66. S. Dalmazio: Barnabiti: Parrocchia.
67. S.ta Maria di Piazza: Carmelitani: Parrocchia.
68. S. Tommaso: Zoccolanti: Parrocchia.
69. S. Eusebio: Preti dell'Oratorio: Parrocchia.
70. S.ta Croce: Confraternita: Parrocchia.
71. S. Pietro del Gallo: Confraternita: Parrocchia.
72. La Trinità: Confraternita: Parrocchia.
73. S. Simone e Giuda: Confraternita: Parrocchia.
74. San Rocco: Confraternita: Parrocchia.
75. San Martiniano: Confraternita: Parrocchia.
76. La Consolata: Monaci di San Bernardo.
77. San Francesco: Suoi Frati delle Scarpe.
78. La Madonna degl'Angeli: Zoccolanti riformati.
79. S. Domenico suoi frati.
80. S.ta Teresa: Carmelitani Scalzi.
81. S. Carlo: Agustiniani Scalzi.
82. S. Francesco di Paola: suoi frati.
83. S. Antonio: suoi frati o preti che si dicano.
84. S. Lorenzo: Teatini: questa chiesa è sul punto di finirsi colla rendita del pulpito di San Giovanni che si da ordinariamente a Teatini per questo fine, acciò si sodisfaccia così al voto che fece di edificare una chiesa al sudetto santo il duca nella giornata di S. Quintino. Et qui si che il P. Guerini è andato in su bizzarramente or col cerchio, or coll'ellisse, or coll'esagono, or col triangolo, ed ora con una figura ed ora con altra.
85. I Giesuiti: tit. SS.ti Solutore, Avventore e Ottavio, Padroni della città.
86. Chiesa che col suo genio va tirando su il P. Guerrini a PP. Missionarj.
87. Piccola stanza dove officiano i Sommaschi.
88. In questo quartiere, che è tutto loro, hanno cominciato a fabbricare i Preti dell'Oratorio che si disfaranno di S.Eusebio.
89. S. Michele: Chiesa data adesso per modo di Provisone a Frati della Crocetta.
90. S. Chiara: sue monache.
91. S. Croce: monache.
92. Il Crucifisso: monache.
93. S. Caterina: Carmelitane Scalze.
94. Le Cappuccine.
95. La Visitazione: Monache di San Francesco de Sales.
96. La Nunziata: monache.
97. S. Maria Maddalena: convertite.
98. S. Pelagia: dove sono convertite ma maritate: vedove e fanciulle.
99. Le Orfanelle.
100. Lo Spedale degl'ammalati detto di S. Gio.
101. Questa chiesetta è annessa allo spedale Cavalieri de SS.ti Maurizio e Lazzaro.
102. La Carità: Chiesa dello Spedale di questo nome che occupa tutto il quartiere con abitazione a tre solai dove si ricoverano e si conducono a forza mendicanti e vagabondi d'ogni età e sesso dove si fanno travagliare a diversi strumenti spettanti all'arte della seta.
103. Qui fabbricano i Buoni fratelli il loro spedale e chiesa che si chiamerà S. Sudario.
104. Corpus Domini: Chiesa della Città: Collegio di Preti Teologi.
105. Spirito Santo: Confraternita.
106. La Nunziata: Confraternita.

107. Chiesa dell'Accademia.

Vi sono poi molte Confraternite annesse alle Chiese de Regolari.

Il Castello è alto fino al tetto braccia 4 sopra il quale le quattro torri che sono di 16 lati sovrastano braccia 15 fino alla pergamena che le cuopre e che è di 15 braccia ancor essa coperta di lavagne sopraposte a scaglia di pesce. Il medesimo castello dalla parte dinanzi ha la sua architettura rilevata e incrostata di gesso, ma negl'altri tre lati è affatto rustico.

A. Casini dove continuamente stanno tre soldati del reggimento di guardia.

B. Fosso profondo 8 braccia e coltivato a orto.

C. Ponti levatoi.

D. Corpo di guardia de carabinieri che in altezza non arriva al piano nobile e sopra è scoperto a terrazzo con balastrato dove scorrono le trombe e i timbulli quando le loro AA. escono fuori in parata.

E. In questo cortile coperto entrano le carrozze di corte e de cavalieri e ministri e vi si trattengono.

F. Cucine, bottiglierie e stati che così si dicono i luoghi di tavola lunga dove mangiano i cavalieri che hanno il piatto.

G. Abitazione del Conte di Monestarlo governatore del duca.

H. In questa torre vi sono le prigioni de nobili e de ministri e vi è l'archivio et nella torre della scala vi è l'oriuolo che sona alla francese.

I. Qui stanno mille cose per giostre, per tornei e altre feste.

Salita la scala della torre s'entra in K.

K. Questo era un cortile coperto, alto fino al tetto braccia 25 in circa e aperto dinanzi in tre grandi archi e tre finestre sopra di essi. Ma Madama R. defunta serrò gli archi riducendogli a finestre e vi fece in altezza di braccia 10 la camera P. colla arcova Q. e camera R. e l'anno passato M.R. regnante vi ha fatta la stanza S. col lungo balcone di fuori.

L. Da poi s'entra qui dove è la guardia degli svizzeri e si chiama la Sala de Tedeschi.

M. Da poi s'entra qui dove è la guardia degl'Arcieri che si dice la Sala degl'Arcieri.

N. Da poi s'entra in N., che è la Camera di Parata e dove era il letto nel quale M.R. riceveva le condoglianze de Principi.

O. Qui si trattengono i ministri aspettando d'esser chiamati per negoziare.

P. Qui M.R. negozia.

Q. Qui dorme.

R. Sua Guardaroba.

S. Suo Gabinetto.

T. Qui all'ora di desinare e della cena si fa credenza.

X. E qui si conservano le cose spettanti a questo.

V. Qui maggiano le figlie e M.R. quando mangia pubblicamente.

Z. In questa lunga galleria gioco e crocchio.

Y. Appartamento di S.A.R.

Del resto a tetto sopra T.V.X. vi sta il Marchese S. Maurizio colla marchesa sua moglie che è dama di camera di M.R. e sopra le altre stanze vi stanno gl'ex muliere. [...]

Riferimenti bibliografici / References

- Comoli Mandracci V. (1983), *Torino*, Roma-Bari: Laterza.
- Comoli Mandracci V. (1988), *La fortificazione del Duca e i mulini della città*, in *Acque, ruote e mulini a Torino*, a cura di G. Bracco, Torino: Archivio Storico della città, vol. I, pp. 195-235.
- Cornaglia P. (2007), *1563-1798 tre secoli di architettura di corte. Le città, gli architetti, la committenza, le residenze, i giardini*, in *La reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, a cura di E. Castelnuevo, Torino: Allemandi, pp. 117-184.
- Crepaldi G.M. (1963), *La real chiesa di San Lorenzo in Torino*, Torino: Dagnino.
- Cuneo C. (2004), *Il committente e l'architetto: il principe Savoia Carignano e Guarino Guarini*, «Arte Lombarda», 14, pp. 69-76.
- Dardanello G. (2011), *Palazzo Carignano. Architettura, cerimoniale, ornamento*, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura del Legnanino*, a cura di E. Gabrielli, Firenze: Giunti, pp. 91-107.
- Di Macco M., Romano G. (1989), *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, 27 maggio – 24 settembre 1989), Torino: Allemandi, pp. 271-272.
- Fabroni A. (1775), *Lettere inedite di uomini illustri*, Firenze: Stamperia di Francesco Moëcke, vol. II.
- Fara A. (1989), *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genova: Sagep.
- Martelli F. (2005), *Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini, 1682-1686: edizione della corrispondenza e dei disegni di un inviato di Cosimo III de' Medici*, Firenze: Olschki.
- Orefice G. (2007), *Annibale Cecchi e altri "ingegneri delle Fortezze" nella Toscana del XVII secolo*, in *Architetti e ingegneri militari nel Granducato di Toscana. Formazione, professione, carriera*, a cura di G. C. Romby, Firenze: Edifir, pp. 73-110.
- Piccinelli R. (in corso di stampa), *"Un pittore che mi sodisfa grandemente": Giacomo Vighi tra Torino e Firenze nel 1565*, in *In una solitudine deliziosa. La ricerca d'archivio e la storia dell'arte*, a cura di N. Baldini, Atti del seminario di studi presso l'Archivio di Stato di Firenze (Firenze, 27 maggio 2011).
- Promis C. (1973), *Gli ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCL*, Torino 1871, ed. anast. Bologna: Forni, pp. 227-233.
- Ricuperati G. (2002), *Storia di Torino, IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, Torino: Einaudi.
- Roggero Bardelli G. (1990), *Amedeo di Castellamonte e Donato Rossetti: due progetti per San Salvario*, «Studi piemontesi», 19, pp. 62-72.

- Roggero C. (2010), *La capitale e il territorio, progetti sulla grande scala*, in *Michelangelo Garove. 1648-1713 un architetto per Vittorio Amedeo II*, a cura di P. Cornaglia, Roma: Campisano editore, pp. 127-143.
- Romano G. (1988), *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Torino: Editris.
- Romano G. (1993), *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del barocco*, Torino: Editris.
- Roncai L. (2007), *Caravaggio Pietro Paolo*, in *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze: Edifir, pp. 57-58.
- Vaccari O. (2002), *Il Molo Mediceo e il suo Forte. Immagini e storie del Porto di Livorno*, Livorno: Debatte.
- Vinardi M.G. (2007), *Gli ingegneri Guiberto e il dibattito per le fortificazioni e il porto di Nizza nel XVII secolo*, in *Gli ingegneri militari attivi nelle terre dei Savoia e nel Piemonte Orientale (XVI-XVIII secolo)*, a cura di M. Viglino, A. Bruno jr., Firenze: Edifir, pp. 161-178.

Relation entre l'environnement politique et économique et la production architecturale dans la ville de Dubrovnik aux XVII^e et XVIII^e siècles

Anita Ruso*

Abstract

Durant les débuts de la période moderne, Dubrovnik (Ragusa en latin), une ville entre l'Orient et l'Occident, fonda sa richesse sur le commerce. Malgré sa position géographique favorable, la ville se situe dans une zone sismique complexe. Le grand séisme qui ravagea Raguse en 1667 tua environ 2000 de ses habitants et détruisit un grand nombre de bâtiments. Cet article porte sur les relations entre la production artistique et l'environnement économique dans la ville de Dubrovnik après le grand séisme qui fournit l'occasion de procéder à une rénovation architecturale de grande envergure. Jusqu'à présent, la vaste bibliographie portant sur ce sujet n'a pas encore mis l'accent sur ce rapport. La question se pose de savoir combien et comment furent payés les architectes qu'y vinrent à l'instigation d'ambassadeurs et d'agents commerciaux ragusains. En outre, l'article cherche à éclairer la situation économique de Dubrovnik à partir du milieu du XVII^e jusqu'au début du XVIII^e siècle.

* Anita Ruso, Doctorante, Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE, Sorbonne) – Faculté des humanités et des sciences sociales, Université de Zagreb, Ivana Lučića, 3, HR-10000 Zagabria, Croazia, e-mail: anita_ruso@yahoo.com.

During the Early Modern period, Dubrovnik (Latin Ragusa) managed to benefit from its geographical position between the East and the West, making trade the base of its wealth. Unfortunately, the city was also in the zone subject to seismic activity, and the strong earthquake that struck the city in 1667 killed around 2000 people and physically damaged most of its architecture. Therefore, this article discusses the relationship between artistic production and the economic environment in the city of Dubrovnik after 1667. The consequences of the so called “Great Earthquake” have been partially investigated in terms of importation of architectural projects and architects, but there is no scholarly work on the economy of rebuilding of the city on the periphery of catholic Europe. The article includes a list of repaired and rebuilt architecture as well as information about the payments for it and the general economic situation in Dubrovnik from the middle 17th until the beginning of the 18th century.

1. *Dubrovnik, l'ancienne Raguse: la république en périphérie*

Suite à de nombreuses études qui ont considérablement approfondi nos connaissances sur l'économie et la production artistique dans la ville de Dubrovnik, l'ancienne Raguse, cet article interroge jusqu'à quel point la situation économique de la République Ragusaine influençait sa production artistique, avant tout architecturale, la plus coûteuse. L'article va confronter la situation géopolitique et économique de Raguse avec celle de l'univers artistique. Nous espérons que nos réflexions serviront de point de départ aux chercheurs qui s'y intéresseront.

Parler de la ville de Dubrovnik dans le cadre de sa production artistique et de son économie aux XVII^e et XVIII^e siècles, c'est évoquer de prime à bord sa position géographique à laquelle elle doit le succès de son commerce et la richesse de ses habitants. Sa position géographique située entre l'Ouest et l'Est, deux civilisations si différentes à tant d'égards, et également entre les routes fréquentées de la navigation en mer Adriatique, fut à l'origine de son essor économique. La mer Adriatique était la route la plus importante vers le Levant. Cette mer était la frontière géographique entre l'Occident et le Levant¹. Même si Venise tenait l'entrée de l'Adriatique avec l'île de Corfou et même si la ville elle-même était la seconde position-clef de la mer Adriatique, Raguse y jouait un rôle incontournable. Cet emplacement était beaucoup plus qu'un simple croisement de voies commerciales; c'était un endroit où se mêlaient les civilisations; l'Orient s'y prolongeait, Byzance y survivait.

Raguse est placée au pied d'une très haute montagne, partie en plaine, partie en colline, baignée de trois côtés par la mer; par deux portes seulement on peut en sortir, la troisième

¹ Outre la région de Dalmatie sous la tutelle de Venise et la République indépendante de Raguse, il n'existait à l'est de l'Adriatique aucun autre pays qui n'appartînt pas aux Ottomans. C'est pour cela qu'on peut parler de la mer Adriatique comme frontière entre deux civilisations.

celle du port. La ville n'est pas grande, mais elle est assez populeuse et riche, et moyennant douze mille ducats de tribut elle se tient en bons termes avec le Turc².

La zone frontière dont elle savait puiser les avantages multiples était sans doute une zone où le catholicisme de Dubrovnik était en rivalité avec le monde orthodoxe menaçant du haut de ces montagnes, ainsi qu'avec l'immense péril turc.

Situé au sud de la mer Adriatique, sur la périphérie du monde occidental, le rôle de Dubrovnik était de servir d'intermédiaire entre les Balkans et l'Occident. Cet intermédiaire discret, efficace et sûr, servit aussi bien les intérêts des Ottomans que ceux des Occidentaux, tout en se protégeant et en s'enrichissant lui-même.

2. Contexte politique: Raguse, vassale de l'empire ottoman

A partir de 1354, les Turcs commencèrent à subjuguier peu à peu les états balkaniques³. En 1526, le roi de Hongrie et de Croatie Louis II Jagellon fut vaincu et tué à Mohács. Au moment de l'occupation ottomane des pays balkaniques, les Ragusains réagirent rapidement en investissant tous leurs capitaux disponibles dans la rénovation de leur flotte de commerce⁴. Après la mort de Louis II, Dubrovnik décida d'accepter le protectorat de la Sublime Porte. En 1443 la ville mobilisa ses diplomates pour permettre la survie du commerce ragusain dans le territoire menacé par l'expansion ottomane⁵. Les habitants de Dubrovnik prirent des mesures afin d'assurer un *modus vivendi* avec les nouveaux maîtres des Balkans, ce qui était essentiel pour leur vie économique et pour leur survie politique. Ainsi, Raguse dut accepter en 1442 de verser un tribut annuel en échange de privilèges assurant les conditions de l'activité commerciale des Ragusains sur le territoire ottoman. Régulièrement renouvelée au moment des successions sur le trône ottoman, cette convention garda essentiellement le même caractère, mis à part le montant du

² Du Frasnè-Canaye 1573, p. 14.

³ Vers la fin du XIV^e siècle ils avaient vaincu à *Kosovo polje* (Le champ de Kosovo) une coalition serbe, bosniaque, bulgare et albanaise tandis que la Hongrie-Croatie de Louis I^{er} d'Anjou était à son apogée. La Serbie devint un pays vassal et la Bulgarie fut annexée à l'Empire ottoman. La poussée turque fut momentanément arrêtée par les Hongrois dans les années 1430-1440. Quand ils reprirent l'initiative, ils furent vaincus, faute de soutien occidental, à Varna, en Bulgarie, en 1444.

⁴ Les navires ragusains étaient de fort tonnage, grands et robustes, et ne nécessitaient qu'un équipage restreint. Les voiliers ragusains, dont le nom anglais *argosy* est bien connu de Shakespeare, permettaient les échanges des deux mondes conflictuels. Voir Grujić 2007, p. 88.

⁵ Un succès important des diplomates ragusains fut remporté en 1443 et la République Ragusaine devint le seul pays chrétien qui pouvait commercer dans l'Empire ottoman, c'est-à-dire dans toute la péninsule balkanique, surtout le long des routes qui menaient vers Istanbul en passant par les actuels Monténégro, Kosovo, la Bulgarie et la Macédoine, mais aussi Buda (actuelle Roumanie) et en Serbie.

tribut qui devait graduellement passer 1500 ducats d'or vénitiens en 1458, à 5000 ducats en 1468, à 9000, puis à 10.000 en 1472, pour se stabiliser à 12.500 ducats en 1481. À partir de l'année 1703, les Ragusains ne payèrent cette somme que tous les trois ans. Le tribut annuel que la ville versait lui assura pendant des siècles la protection et les avantages commerciaux dans l'Empire ottoman⁶. Les Ottomans auraient pu facilement s'emparer de Dubrovnik à tout moment et, s'ils ne l'ont pas fait, il est évident qu'ils avaient pour cela de bonnes raisons, indépendantes de la puissance économique de Dubrovnik. Le rôle de cette ville comme centre d'informations et d'espionnage était d'une grande importance pour les Ottomans aussi bien que pour les Occidentaux.

3. *L'essor de l'économie ragusaine*

La République de Raguse savait mettre à profit son indépendance sur le plan politique; peu à peu elle devenait un oasis de liberté et de sécurité dans l'Adriatique. Elle se montra particulièrement puissante sur le plan économique, spécialement habile sur le plan diplomatique, et prudente par-dessus tout⁷. Depuis 1465, pratiquement sur toute sa frontière terrestre, cette petite république patricienne située sur la côte orientale de la mer Adriatique, était confrontée aux Ottomans. Mais elle ne connut pas le sort de ses voisins. Les régions balkaniques riches en minéraux (Serbie, Bosnie), sur lesquelles Dubrovnik fondait sa prospérité – grâce à son rôle d'intermédiaire entre les Balkans et l'Occident – depuis le milieu du XIII^e siècle, tombaient les unes après les autres sous l'occupation ottomane (la Serbie en 1459; la Bosnie en 1463).

Si l'économie fut troublée au XVI^e siècle, elle fut revigorée au XVIII^e siècle. Le commerce du sel, l'exportation des produits d'arrière-pays, les constructions navales ou encore le rôle majeur des Ragusains comme transporteurs maritimes dans tout le monde méditerranéen sont autant de facteurs de cette abondance⁸.

Mais revenons au XVI^e siècle. Le second âge d'or de Dubrovnik va alors se traduire par l'achèvement ou la construction de nombreux édifices publics et municipaux importants, mais aussi par l'édification de multiples maisons et palais urbains de riches habitants et de nobles de la ville⁹.

⁶ Bojović 1998, p. 122.

⁷ La République commença très tôt à fondre des armes pour sa défense et à construire de hautes murailles autour de la ville. Voir Beritić 1955, pp. 9-21.

⁸ La République avait produit de grandes quantités de sel dans ses salines de Ston ainsi que des draps de laine ce qui représentait une très importante activité dans la ville. Cette production, commencée sur une vaste échelle au début du XV^e siècle avec une forte participation italienne se développa très rapidement, les draps étant un article essentiel pour l'exportation ragusaine dans les Balkans. Elle exportait aussi des produits locaux parmi lesquels fourrures, cuirs, miel, cire, bois et l'argent déjà mentionné. Voir Krekić 1980, p. 315.

⁹ «Il y a de très belles fontaines, de beaux monastères, les rues, grandes et belles, mais les maisons sont toutes mal commodes à l'intérieur bien que de l'extérieur elles paraissent assez belles

4. Dubrovnik – crise et conséquences du tremblement de terre

Depuis plus de deux siècles, l'histoire de Dubrovnik a fait l'objet de travaux et de recherches des historiens, venant de tous les horizons géographiques et épistémologiques. Dans cette perspective, une recherche sur le rapport entre la production architecturale et l'état économique semble bien s'inscrire dans le droit-fil des études sur le développement, tant stylistique que typologique, de l'architecture ragusaine.

La période de prospérité ragusaine est marquée par un tremblement de terre destructeur qui ravagea la ville en avril 1667. Un effroyable incendie anéantit ce qui restait des bâtiments. Seuls y échappèrent les remparts, le palais *Sponza*, le Palais du Recteur et quelques églises et demeures. Ce tremblement de terre que la ville subit la dévasta et coûta la vie à bon nombre de ses habitants. Avant le séisme, Dubrovnik était une ville bruyante, agitée et surpeuplée. D'après les recherches récentes de Nenad Vekarić, au moment même du séisme à Dubrovnik, habitaient 4500 mille personnes. Les mêmes recherches montrent qu'en avril 1667, à cause du séisme, 42% des habitants perdirent la vie, ce qui signifie que dans la ville restaient environ 2500 habitants. Il faut prendre en considération aussi le fait qu'à Dubrovnik, comme ailleurs, il y avait beaucoup d'habitants absents soit à cause de leurs études, soit à cause de leurs travaux à l'étranger. En même temps il faut souligner que la ville, étant située en croisement des routes maritimes, était depuis toujours fréquentée par de nombreux navires et voyageurs venus visiter la ville.

Dans la «Ville de liberté», l'événement catastrophique se produisit à un moment de stagnation de son économie autrement florissante. Cette crise qui commença à la fin du XVI^e siècle devint plus sérieuse au siècle suivant car elle fut accompagnée de conflits politiques. Le XVII^e siècle était une période de récession qui s'intensifiait dans toute la Méditerranée¹⁰. La guerre de Candie entre Venise et l'Empire ottoman qui voulait s'emparer de l'île de Crète, alors possession de Venise, était dans sa dernière phase. Les parties belligérantes virent dans le malheur de la ville dévastée une bonne occasion de s'approprier des territoires. Au cours de multiples tentatives, Venise s'était attaquée en vain aux activités commerciales de Raguse. L'Empire ottoman conquiert rapidement la Crète, alors la plus grande et la plus riche province de l'Empire vénitien et l'économie vénitienne basée sur le commerce avec le Proche-Orient fut épuisée par la durée de ce conflit. Elle tenta donc d'empêcher les activités maritimes de Raguse en la menaçant par une intervention militaire, en posant des obstacles à la circulation des marchandises, en procédant à des pillages et en diffusant de fausses nouvelles sur l'apparition des maladies contagieuses. De plus, Venise imposa de fortes taxes sur la navigation dans l'Adriatique entre 1630

et antiques» (Du Fresne-Canaye 1573, p. 18).

¹⁰ Ćosić, Vekarić 2011, p. 45.

et 1635. Dans un tel climat, la petite République était obligée de réorienter ses activités vers les villes italiennes proches des États pontificaux¹¹. En dépit de cette réorientation qui constituait une tentative de sauvetage d'un commerce déjà très réduit, la crise maritime fut suivie d'une crise inévitable du commerce continental¹². Dans une telle atmosphère, l'énorme flotte que Raguse possédait au XVI^e siècle diminua d'un tiers au XVII^e siècle¹³. Suite à cette crise provoquée par les différents facteurs exposés dans les chapitres précédents, les caisses de l'État de Raguse se vidaient de plus en plus. En d'autres termes, une crise conduisant à une autre, la République ne fut plus capable de payer le tribut annuel aux Ottomans pendant quelques années. Après le séisme, la République comptait sur l'aide de la Sublime Porte en espérant que le Sultan aurait de la compréhension pour sa situation difficile. Elle envoya ses diplomates à Constantinople afin de négocier avec le Sultan la suspension, pendant ces années pénibles, des taxes que la République lui devait. Cependant, le grand vizir Kara Mustapha était impitoyable, notamment pendant la préparation de sa nouvelle expédition contre l'Autriche et la Pologne en 1678. Il menaça de s'emparer de Raguse si cette dernière ne payait pas les 2.150.000 thalers¹⁴ (350.000 ducats) qu'elle lui devait¹⁵. Un des plus illustres aristocrates ragusains, Nikolica Buna, politicien et diplomate (*poklisar*-ambassadeur spécialisé dans les relations avec la Sublime Porte) perdit même sa vie dans une geôle de Silistra en 1678. Pour la cité ragusaine, la morte de ses nobles emprisonnés à Silistra était une preuve évidente de l'insensibilité ottomane et elle décida de continuer à demander l'aide militaire, politique et financière à ses alliés traditionnels: le pape, l'Espagne, l'Autriche, le royaume de Naples et la petite République de Lucques qui étaient les seuls à réagir et à offrir leur secours. Le secours consistait en nourriture et en armes. Par exemple, la République de Lucques offrit 500 carabines et 1000 livres de poudre. Le pape Innocent XI consacrait tous ses efforts à maintenir l'union des états européens contre les Turcs. Par contre les monarchies espagnole

¹¹ Ancône, Bari, Barletta, Naples et les ports grecs.

¹² Les villes comme Constantinople, Salonique et les autres centres commerciaux le long de l'axe danubien réduisaient le commerce avec Raguse et ranimaient la concurrence avec Venise. Cette dernière obtint, en 1676, le droit de transporter le sel, par mer, jusqu'à la rivière Neretva. Mais les Ragusains ne sont définitivement repoussés qu'après la bataille de Vienne, lorsque Venise prend le contrôle du cours inférieur de la Neretva.

¹³ On estime qu'entre 1667 et 1695 la flotte commerciale ragusaine ne compta que soixante-quinze navires (cent soixante-dix navires de 55.000 tonnes, d'une valeur de sept cent mille ducats en 1570). Au début du XVIII^e siècle, en conséquence de cette crise qui ne cessait pas de s'aggraver, la flotte ragusaine ne compta qu'une quarantaine de voiliers ragusains, d'une capacité totale de 2900 tonnes. Voir Ćosić, Vekarić 2011, p. 48.

¹⁴ Après 1564, les monnaies courantes seront les *taller*, les thalers turcs ou hongrois. Voir Braudel 1966, p. 444.

¹⁵ Incluant le remboursement des taxes douanières illégales infligées aux commerçants turcs durant la guerre de Candie et le dédommagement des biens des citoyens turcs tués durant le séisme, biens qui revenaient au sultan selon le droit musulman: il s'agissait de 300 sacs pleins de ducats d'or.

et autrichienne, également alliées de la République Ragusaine, furent affaiblies après l'accord de Westphalie (1648) et la paix des Pyrénées (1659). Avec les changements de la géopolitique européenne et l'affirmation de la prédominance française sur la scène politique, il y eut aussi changement des acteurs sur la scène commerciale. Les navires hollandais, anglais et hanséatiques, s'emparèrent des affaires commerciales dans les pays du Levant, tandis que la France dominait le commerce avec l'Empire ottoman.

Finalement, en 1679, Kara Mustafa changea d'avis et permit aux Ragusains de ne payer que deux tiers de la somme que la République lui devait. De plus, en 1683, à la veille d'une nouvelle guerre, les députés ragusains emprisonnés jusqu'alors furent libérés. La situation économique alarmante de la République sous la protection de Saint Blaise dépendait donc de la résolution des problèmes entre les Vénitiens et les Ottomans. Une fois les Ottomans battus devant la Vienne en 1683, le rapport des forces fut modifié définitivement dans le sud-est de l'Europe. Ce fut le moment crucial pour Raguse car elle devait changer irrévocablement sa politique extérieure. Un an après la défaite des Ottomans, son émissaire Rafael Gozze conclut avec l'empereur Léopold – l'accord de Vienne – qui prévoyait la prolongation, à Raguse, de l'administration Hungaro-Croate, selon ce qui avait été établi par la charte de Višegrad en 1358. D'après cet accord l'obligation des Habsbourg était d'assurer, comme avant, la protection de la République en échange d'un tribut de cent ducats et l'obligation de payer les frais de séjour du gouverneur impérial. C'était une période pendant laquelle Raguse vit la possibilité de se libérer définitivement de la tutelle ottomane. Néanmoins, cela ne fut pas possible car les Français avaient déclaré la guerre à l'empereur et Raguse ne voulait pas prendre des risques: elle se lia encore une fois aux Ottomans afin d'éviter le risque de demeurer sans leur protection. Elle remboursa au Sultan Mehmed II toutes les taxes qu'elle lui devait de 1686 à 1695¹⁶. La République restait sous la protection de la couronne hongroise mais elle ne voulait pas laisser au hasard ses relations avec les Ottomans, malgré la situation fragile de l'Empire.

Outre le blocus imposé par Venise, les changements géo-économiques, les guerres et les crises qui secouaient l'empire, les conséquences du séisme qui jeta à bas la plupart des édifices vidaient de plus en plus les caisses de l'Etat. Ce contexte, faute d'activités maritimes – elles étaient suspendues pour les raisons décrites précédemment – conduisait la République au bord de l'abîme. Pourtant les XVII^e et XVIII^e siècles furent, à bien des égards, le temps de la reconstruction de la ville de Dubrovnik. Les capitaux importants amassés grâce au commerce furent en effet investis dans des propriétés foncières aux alentours de la ville ou dans des banques étrangères, le plus souvent en Italie. Or la crise qui avait débuté avant le séisme se manifestait aussi à travers les dépôts des Ragusains dans les banques: tant les établissements ragusains que les particuliers avaient

¹⁶ Le sultan Mustafa II était d'accord qu'on lui paye 42.500 thalers. Voir Harris 2003, p. 345.

déposé vers 1640 six cent quatre-vingt mille ducats dans les banques étrangères, ce qui était plus que l'ensemble du capital investi dans les activités maritimes et le commerce.

De ce qui précède, on peut conclure de façon certaine que, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, Raguse subit un ralentissement de l'activité économique. En dépit de ce ralentissement, une activité architecturale très poussée s'imposa dans la cité. Exposée au danger turco-vénitien, Raguse fixa la priorité dans la rénovation de ses remparts, heureusement peu touchés par le séisme¹⁷. Afin de rétablir l'ordre dans la ville, Luka Zamanja, membre du Sénat, forma un gouvernement de 10 patriciens qui choisirent trois nobles afin de superviser les déblaiements des rues cependant que trois autres supervisaient la reconstruction des murailles. En outre, le plan de la restauration de l'église de St. Blaise, également peu endommagée, débuta très vite. Cette église remplaça la cathédrale complètement détruite dont la reconstruction ne commença qu'en 1675.

5. *Production architecturale*

Notre attention est particulièrement éveillée par la construction de nouveaux édifices sacrés baroques: la cathédrale Notre-Dame (1672-1713), située à l'emplacement d'un ancien sanctuaire paléochrétien puis d'une basilique romane monumentale; l'église Saint-Ignace (début du XVIII^e siècle) flanquée du Collège jésuite, auxquels on accède par un escalier de style baroque (1735); l'église Saint-Blaise (1707-1714) à l'emplacement d'une ancienne église gothique. La ville se dota également de lazarets (XVII^e siècle) et d'une tour de guet (1706-1708). Ainsi Raguse adopta, lors de sa reconstruction, un caractère nettement empreint de l'esprit baroque, sur une base médiévale¹⁸. Et cela à une période où la cité devait affronter à la fois une rénovation longue et coûteuse et la contrainte vitale de défense de l'intégrité de son territoire contre les pressions de plus en plus fortes des Ottomans et de Venise.

¹⁷ La réparations de remparts est un indicateur de ceux qui ont été touchés par le séisme. Il s'agit des bastions de St. Marguerite de Pilè, le bastion appelé Zvijezda ainsi que Drezdvenik et les forts: Lovrijenc, St. Jean, Revelin. Voir Beritić 1955, pp. 192-205, pour les détails de paiement et de frais consacrés à la réparation des murailles.

¹⁸ Marković 2011, p. 470.

6. *Les bâtiments disparus après l'année 1667*

Si l'on veut évaluer l'ampleur de ce cataclysme¹⁹, il est nécessaire de compléter cet article par une liste de bâtiments démolis; on mentionnera déjà le Palais du Recteur qui était gravement endommagé, puis la cathédrale de la Vierge Marie dont la destruction était complète, mais il y eut aussi un grand nombre d'églises disparues à jamais qui ne devraient point être oubliées: l'église paroissiale de St. Barbara, l'église de St. Fosca, celles de St. Jacques, de St. Croix et de St. Lucie, ainsi que l'église de St. Martin qui faisait partie du couvent de St. André, lui aussi détruit; l'église de St. Nicolas de Tolentino avec son hospice, l'église de St. Pierre le Bonnet, parfois appelée St. Pierre le Petit, également avec son hospice; le couvent de St. Marc (ou St. Barthélemy) mais aussi ceux de St. Michel et de St. Thomas dans le quartier de *Pustijerna* et l'église de Trois martyres de Catarro (*Kotor*), ceci pour clore la liste²⁰.

Il est important de signaler aussi que le nombre de maisons privées détruites dans le séisme reste inconnu. Mais nous disposons quand même d'une information qui décrit la situation: il s'agit d'une lettre que le Sénat ragusain adressa au pape. On y lit entre autres: «pas même une maison reste habitable après le tremblement de terre». Mais les maisons privées furent reconstruites en respectant le plan orthogonal des rues qui se coupent à angle droit et en utilisant les matériaux des maisons détruites. Aussi le nombre de maisons privées ravagées en 1667 reste obscur²¹.

7. *Reconstruction de la ville*

Néanmoins, il est important de souligner que les monastères des Dominicains et des Franciscains survécurent à la catastrophe. Les Franciscains devaient reconstruire une nouvelle tour et malheureusement leur bibliothèque fut détruite par l'incendie. L'église de St. Sauveur aussi était presque intacte ainsi que le palais *Sponza* (connu sous le nom de *Divona* aussi).

La question qui s'impose est de savoir quels moyens utilisa le gouvernement de la République pour payer les architectes étrangers dont les services étaient plus coûteux que ceux des constructeurs locaux et pour payer tous les frais des grands chantiers qui occupèrent la ville après le mois d'avril de l'année 1667. Comme la flotte commerciale parvint à conserver un grand nombre de ses activités, l'argent continua à se déverser dans les caisses de l'État. En outre, les

¹⁹ Raguse et ses alentours connurent sept séismes après 1365. Celui en 1667 était d'une intensité de 10 sur l'échelle MCS (MWN). Voir Kuk, Prelogović, Kuk 2009, p. 20.

²⁰ Beritić 1956, part 1, pp. 52-81.

²¹ Harris 2003, p. 329.

sommes si élevées déposées dans les banques étrangères avant la crise jouèrent un rôle non négligeable dans la reconstruction.

Grâce aux documents conservés dans les Archives nationales de Dubrovnik, particulièrement ceux qui figurent dans la série *Fabrica*²², on sait qu'à cette période il y eut 360 paiements émanant de l'Etat, d'un montant maximum chacun de 400 *hyperperi*²³.

Parmi les autres sources de financement, l'Etat ragusain demanda la permission d'exploiter une subvention accordée pour la reconstruction de la cathédrale par ses archevêques. La ville voulait aussi disposer de l'argent de ses citoyens riches qui n'avaient pas d'héritiers et dont les propriétés revenaient à l'État. Cet argent fut déposé dans les banques italiennes. Stefan Gradić fit bien son travail d'intermédiaire et le gouvernement se vit accorder de retirer des montants considérables. Par exemple la somme de 71.665 *scudi*²⁴, représentant les intérêts des investissements de l'État dans les banques de Rome entre 1669 et 1673²⁵.

C'est aussi grâce aux Archives de Dubrovnik que l'on connaît le montant réservé pour la restauration du Palais du Recteur. En 1668, le Sénat décida de procéder à sa réparation afin de permettre au recteur d'y séjourner avec sa famille. Cette même décision précisait qu'il fallait rebâtir le portique principal avec ses colonnes et ses arcades²⁶. En 1668 l'architecte Francesco Cortese de Rome arriva à Dubrovnik pour prendre en charge ce Palais du Recteur ainsi que d'autres travaux sous la direction de la République²⁷. Les travaux furent surveillés aussi par les trois patriciens, parmi lesquels Sigismund Gundulić fut choisi comme le représentant de l'Etat habilité à mener toutes les transactions. Finalement, en février 1672, le Sénat affecta la somme de 3000 ducats par an à la restauration du palais. En mai de cette même année, cette somme fut augmentée pour atteindre 4000 ducats, ce qui représentait une différence importante de 1400 ducats en 1670. Toutefois cette somme fut réduite en 1685 à 1500 ducats puis finalement à 1000 ducats en 1685 et 1686²⁸.

Quelques jours après le séisme, le 20 avril 1667, le Sénat décida d'investir 1000 ducats pour la réparation de l'arsenal, le palais *Sponza* ainsi que les autres édifices publics et en 1668, il attribua une somme de 4000 hyperpères pour les travaux publics²⁹.

²² Državni Arhiv Dubrovnik / Archivio di Stato di Ragusa (DAD), *Fabricae, Libro della Fabrica di S. Biaggio*, 1667, f. 117.

²³ Les comptes étaient souvent exprimés en hyperpères ragusains, monnaie de compte (3 hyperpères = 1 ducat vénitien). Voir Krekić 1961, p. 77.

²⁴ 1 scudo = 36 grossi, 1 ducat = 40 grossi; 71.665 scudi = environ 64.500 ducats. Voir Harris 2003, app. II.

²⁵ Harris 2003, pp. 173, 175.

²⁶ DAD, *Acta Consilii Rogatorum (Cons. Rog.)* 116, f. 92v.

²⁷ DAD, *Cons. Rog.*, 116, f. 113v. Pour les deux mois qu'il passa à Dubrovnik Cortese toucha un salaire de 44 ducats et 10 grossi. DAD, *Acta Consilii Minoris (Cons. Min.)* 83, f. 42v.

²⁸ DAD, *Cons. Rog.*, 127, ff. 288v-289r.

²⁹ DAD, *Cons. Rog.*, 116, f. 25.

Toutefois l'argent n'était pas le facteur le plus important dans ce processus de rénovation. L'activité diplomatique de nombreux Ragusains de haut rang vivant dans divers pays d'Europe y contribua pleinement³⁰. Dans ce processus complexe et délicat, un nom émerge. C'est celui de l'abbé Stefan Gradić (1613-1683), bibliothécaire à la Bibliothèque vaticane et ambassadeur Ragusain à Rome qui, grâce à ces liaisons et relations diplomatiques et à son influence dans les milieux ecclésiastiques européens, organisa depuis Rome, des années durant, l'envoi de secours à Raguse et aida à la restauration de la cité. De bonnes relations diplomatiques avec le pape servirent la ville plus que l'argent dont elle avait besoin pour la reconstruction et pour payer le tribut annuel aux Ottomans. Le pape Clément IX dépêcha à Dubrovnik son ingénieur, Giulio Cerutti, qui devait juger la situation après le séisme. Aussi avait-il pour tâche de proposer un plan concernant les maisons qui donnaient sur la rue principale (*Placa, Stradun*)³¹. Aujourd'hui Stefan Gradić est connu sous le nom de *pater patriae* ou *rénovateur de la Cité et de la liberté*.

C'est grâce à la construction de la nouvelle cathédrale que le baroque romain et ses expérimentations stylistiques furent adoptés à Raguse. A l'instigation du ragusain Stefan Gradić, Pier Andrea Bufalini, par ailleurs cartographe, originaire d'Urbino, dessina le projet de la cathédrale de la Vierge Marie à Dubrovnik. En 1672, le Sénat de la République accepta la proposition de Bufalini et décida de construire la nouvelle cathédrale d'après un modèle en bois envoyé par Gradić. Non seulement il trouva l'architecte et envoya le modèle de construction, mais encore il trouva la somme nécessaire pour entreprendre la construction. Il s'agissait de l'héritage du patricien Ragusain Marinko Gundulić qui appartenait jusqu'à ce moment à l'église de Loreto de Rome: le capital de 4000 *scudi* (environ 3600 ducats) fut expédié à Dubrovnik sous condition que, chaque année, les trésoriers de la cathédrale Ragusaine offrent un calice doré d'une valeur de 40 *scudi* comme gage de reconnaissance. Le capital de Gundulić fut utilisé à partir de 1673. Outre cette manne, Gradić trouva d'autres sources d'argent pour mener la construction. Par exemple, il obtint du pape la permission d'utiliser une moitié de l'argent que les pécheurs anonymes donnaient à l'église pour le pardon de leurs fautes. Le premier architecte sur ce grand chantier fut le génois Paolo Andreotti³². Pendant son séjour à Dubrovnik, qui ne dura que 3 ans (1671-1674), Andreotti construisit aussi la maison de Gradić. En 1667 seulement, la construction de la cathédrale reprit son cours avec l'architecte Pierre Antonio Bazzi³³ qui resta à Dubrovnik un an à peine (1667-1668). Cette période pendant laquelle la petite République se trouvait sous la pression du sultan Kara Mustafa fut une des plus difficiles pour son économie³⁴. Gradić

³⁰ Les nobles de la République qui séjournait en Italie en tant que les agents de la République.

³¹ Köbler 1915, p. 122.

³² Köbler 1913, pp. 40, 186-187, 188, 259, 261, 164, 267.

³³ Köbler 1913, pp. 307, 326, 395, 399, 401, 413.

³⁴ Voir p. 8.

décéda à Rome en 1683 (la même année que le grand vizir ottoman) sans avoir vu la fin de la construction de son œuvre somptueuse³⁵. C'est sans doute à cause des problèmes posés par Kara Mustafa que la construction de la cathédrale connut une longue période de suspension pendant 11 ans. Le nouvel architecte, le Sicilien Tommaso Napoli³⁶, ne fut envoyé à Raguse qu'en 1689. On ignore jusqu'à quand Napoli demeura à Raguse³⁷, mais la construction avança très bien sous sa direction. Elle s'acheva sous Ilija Katičić, architecte local, en 1713³⁸. D'après les comptes tenus à Rome par Gradić pour la période allant du mois de mars 1672 à la fin de novembre 1673, on dépensa 1600 ducats pour la construction de la cathédrale³⁹.

En même temps que la cathédrale, l'église Saint-Ignace était construite pour les jésuites ragusains sur la base d'un projet réalisé en 1699 par Andrea Pozzo (1642-1709)⁴⁰, grand fresquiste et architecte jésuite romain. Il est important de mettre en relief cet exemple aussi car l'église jésuite de Raguse est inspirée des constructions romaines jésuites (l'église Il Gesù et l'église Saint-Ignace-de-Loyola)⁴¹. Il s'agissait d'un grand chantier pour lequel il fallait détruire une vingtaine de maisons privées afin de construire le collège et l'église jésuites⁴². La République négocia toute la deuxième moitié du XVI^e siècle afin d'obtenir ce collège jésuite dans sa ville⁴³. Trois *procurateurs* furent choisis pour ramasser les dons. La famille patricienne de

³⁵ Pour comprendre le rôle incontournable de Stefan Gradić dans la construction de la cathédrale, il est indispensable de lire sa lettre intitulée «Instruzione per la fabrica di duomo di Ragusa» sur le choix de style, d'architecture, de formes et de matériaux, publiée par Prijatelj 1958, pp. 133-139. L'originale se trouve dans: DAD, *Acta S. Mariae Maioris*, XVII^e siècle, VII, ff. 1-7.

³⁶ Horvat-Levaj, Seferovic 2003, pp. 163-183.

³⁷ La dernière fois que son nom apparaissait, c'était en 1698.

³⁸ Horvat, Levaj 2006, pp. 189-217.

³⁹ Il précise tous les frais, dont on ne cite ici qu'une petite partie: «Spese fatte a Roma a servizio della fabbrica del Duom di Ragusa da marzo nell'anno 1672 a tutto novembre 1673».

Per cassa del modello grande della chiesa mandato che resta di pagarsi	1.50
Per dato all'architetto	6.20
Per la giornata dell'ebanista a uno scudo al giorno	33
Per le fatture dell'intagliatore	13.30
Per le fatture del tornitore	2.50
Per le tavole et altre materie e cose minime	2.42
Per la casa nella quale è incluso s'è mandato il modello	1.25
Per portar sino a Ragusa e spedizioni da Roma	3
	61.67

⁴⁰ Prijatelj 1958, p. 130.

⁴¹ Marković 2011, p. 486.

⁴² La liste des maisons détruites était publiée par Prijatelj 1958, p. 153. Son origine se trouve aux DAD, *Actae Sanctae Mariae Maioris*, XVII^e siècle, T. XI, N. 1254, 1643.

⁴³ La première fois que fut émise l'idée de construire ce complexe date de 1555; voir Trška-Miklošić 2009, p. 125.

Gundulić, proche des jésuites, laissa en héritage des sommes importantes pour ce projet; dans le testament de Stjepan Ivanov Gundulić, décédé en 1585, on trouve 200 ducats attribués au collège jésuite⁴⁴; en 1634 Marin Gundulić, jésuite à Ancône et d'origine ragusaine, laissa son héritage de 18.000 *scudi* pour la construction du collège⁴⁵. La valeur de cette fondation fut estimée en 1658 à 44.000 ducats⁴⁶. En 1706, la patricienne Pera Gundulićeva laissa tous ses biens au collège et à l'église jésuites⁴⁷. En outre quatre plébéiens ragusains offrirent 480 ducats et en 1676, l'empereur Léopold I, poussé par la bonté de sa femme Eleonora, fit offrande de 800 florins pour la continuation de la construction. Stefan Gradić envoya en 1653 à Dubrovnik le jésuite Giovanni Battista Canauli qui dressa le plan urbanistique de la partie de la ville où il fallait construire l'église et le collège jésuites. Le processus de préparation du terrain était lent et il fut terminé en 1690. Les maisons achetées après le séisme coûtaient bien sûr beaucoup moins cher que celle achetées avant l'année 1667. La dernière phase s'acheva avec l'achat de l'église détruite de Ste. Lucie pour laquelle on paya 130 ducats⁴⁸. Pendant 5 ans ce chantier, dont le projet émanait de l'architecte jésuite Serafino Fabrini⁴⁹, avançait doucement pour finir par la destruction du bâtiment pendant le séisme en 1667. Cet événement horrible offrit quand même l'opportunité aux jésuites d'acheter plus de terrains que prévu et d'y construire un bâtiment plus grand.

L'année 1699 fut marquée par le début de la construction de l'église jésuite de Saint-Ignace. Le collège offrit une somme de 1.000 *scudi* pour son commencement. En tant qu'œuvre très importante dans l'histoire de l'architecture baroque⁵⁰ de cette région (Adriatique du sud), cette église projetée par Andrea Pozzo, architecte italien de renommée, était coûteuse. La construction fut achevée en 1725.

Ce nouveau complexe situé sur une hauteur exigeait un escalier pour lier les deux niveaux de la ville dont le plan, jusqu'à l'année 1667, gardait des caractéristiques médiévales. L'escalier de Pietro Passalacqua, inspiré par *Scala di Spagna* de Francesco de Santis, fut implanté dans une partie de la ville détruite par le séisme. Avec le collège jésuite et l'église de Saint-Ignace, il forme encore aujourd'hui l'ensemble le plus baroque de Raguse. Sa construction commença en 1735. Il est de notoriété que l'architecte était payé 1 ducat par jour et qu'il avait le droit d'habiter dans une maison dans la ville, ce qui était déjà une tradition⁵¹.

⁴⁴ DAD, *Testal. Notariae*, n. 51, 1559-1602, f. 193.

⁴⁵ Vanino 1938, p. 696, original: Instrument. Lib. VIII. f. 199, Rome, Fondo Gesuistico.

⁴⁶ Vanino 1937, p. 13.

⁴⁷ Parmi ses biens: des vignobles, des terrains à Police, Orašac, Kliševo et Mrčevo. Elle fut enterrée avec son fils Franjo dans la chapelle de St. François Xavier, dans l'église, ce qui constituait son dernier vœu.

⁴⁸ Beritić 1956, p. 54.

⁴⁹ Il arriva à Dubrovnik en 1661; voir Vanino 1938, p. 697; Trška-Miklošić 2009, p. 129.

⁵⁰ D'après Marković 2003, p. 602. Dans cette église on voit pour la première fois les éléments de l'époque du baroque mûr et tardif.

⁵¹ Les étrangers qui travaillaient pour l'Etat avaient le droit d'habiter dans une maison que

Le dernier grand chantier pour lequel la ville s'imposa de réserver de fortes sommes d'argent fut celui de l'église du saint patron de Raguse, l'église de St. Blaise. Bien que cette église survécut au séisme, il fallut la rebâtir après un incendie qui se produisit en mai 1706. L'histoire de cette église n'était pas aussi compliquée que celle de la cathédrale. Après avoir brûlé, en vue de sa reconstruction, le Sénat invita pour la première fois un architecte vénitien à Raguse. Marino Gropelli dressa deux projets dont un était orienté est-ouest (l'orientation de l'église précédente) tandis que l'autre, accepté par le Sénat, était orienté nord-sud. Gropelli commença son travail en 1706 et l'acheva en 1715. Le Grand Conseil décida de réserver une somme de 10.000 ducats pour ce chantier⁵² cependant que l'architecte vénitien gagnait 10 ducats par jour⁵³. Le même architecte était chargé de la reconstruction de la *loggia* de la Garde de la cité. Dans le Palais du Recteur il sculpta le tombeau du Christ. Pour ce travail il fut récompensé d'une médaille d'or⁵⁴.

8. Conclusion

D'après les exemples de réalisation architecturale après l'année 1667, il apparaît clairement que l'économie ragusaine mise à genoux par différents facteurs n'était pas en mesure d'influencer la production architecturale autant que l'on aurait pu s'y attendre dans des conditions normales. Pourtant, le gouvernement de cette tenace République insista sur la construction de certains complexes de bâtiments (par exemple celui des jésuites) et n'hésita pas à prendre les décisions idoines sur la reconstruction du Palais du Recteur ou de l'église de St. Blaise en dépit de l'ampleur des coûts. La République parvint à imposer son contrôle sur tous les projets de constructions ainsi que sur les budgets nécessaires.

Le second âge d'or de l'économie ragusaine se déroula au XVI^e siècle pendant lequel la flotte ragusaine domina la Méditerranée orientale. Outre la Méditerranée, avec ses cent soixante-dix navires totalisant cinquante-cinq mille tonnes, d'une valeur de 700.000 ducats en 1570, et ses cinquante consulats établis dans tous les grands ports depuis Goa en Inde jusqu'à Londres, la République de Saint Blaise

l'Etat réservait pour chacun d'eux. Les frais de loyer étaient d'environ 30 hyperpères, un loyer stable pendant quelques siècles.

⁵² DAD, *Acta Consilii Maioris (Cons. Maior.)*, 140, f. 70. Cette décision fut modifiée plusieurs fois car la somme désignée en 1706 ne suffisait pas.

⁵³ DAD, *Cons. Maior.*, 140, f. 139r.

⁵⁴ Recevoir un médaillon d'or était un grand honneur. Voir Lonza 2009, p. 213 et DAD, *Cons. Maior.*, 140, ff. 146, 123v: «Rimunerà il detto Gropelli con ducato 200 et uno Duplione auri ponderis nummorum aureorum viginti hungaricorum cum Effigie gloriosissimi Sancti Blasii nostri Protectoris» publié pour la première fois dans Foretić 1980.

possédait l'une des flottes de l'Atlantique les plus importantes. Selon Fernand Braudel, les bateaux ragusains arrivèrent jusqu'au Pérou.

Tout au contraire, le XVII^e siècle fut la période la plus ingrate pour la production architecturale qui souffrit des guerres de Candie. La situation aurait dégénéré dangereusement pour Dubrovnik si ses *poklisari* n'avaient pas réagi de bonne heure. Le tribut énorme que Kara Mustafa exigeait sous le prétexte de punir la République ragusaine de son soutien aux Vénitiens pendant les guerres de Candie était une des raisons des lenteurs dans la construction de la cathédrale. Il s'avère qu'au XVII^e siècle la valeur du tribut annuel ragusain était d'environ 42 kgs d'or. Au XVIII^e siècle, pareille somme permettait d'acheter 12.500 vaches. Néanmoins le tribut que la République payait aux Ottomans ne fut presque jamais une charge trop lourde pour les caisses de l'Etat.

Excellents diplomates, les Ragusains savaient cacher leur richesse. Pour des raisons de sécurité ils ne voulaient jamais que les Ottomans soient au courant de tous leurs succès marchands. C'était la raison pour laquelle la ville n'entretenait pas d'ambassade en Turquie et que ses *poklisari*, lorsqu'ils étaient envoyés à Istanbul, n'étaient habillés que modestement. La phrase célèbre que tout ambassadeur devait prononcer lors de la remise du tribut était: «On n'a rien, l'argent pour le tribut est tiré de notre propre sang». Quand le sultan Kara Mustafa voulut punir les Ragusains en exigeant 350.000 ducats, les *poklisari* affirmèrent: «Nous ne pouvons que le payer de notre propre sang. Tuez-nous afin de compenser la dette».

Ainsi, il est indéniable que la prospérité de la ville était considérable même pendant les périodes les plus troublées. Le gouvernement trouvait toujours une solution: soit grâce à une personnalité exceptionnelle comme Stjepan Gradić, qui jouissait d'une très grande réputation parmi la curie pontificale, qui permit au gouvernement de disposer de l'héritage des Ragusains déposé dans les banques romaines, soit par les dons des citoyens, comme dans le cas de l'église jésuite. Ainsi le gouvernement ragusain disposait non seulement des bénéfices du commerce mais il contrôlait en plus les comptes privés des Ragusains décédés sans héritier. Le gouvernement ragusain pouvait aussi compter sur ses agents qui œuvraient en faveur de la République depuis l'Italie. Leur aide était précieuse dans les temps difficiles pour la République.

Enfin, dernier point mais non des moindres: nous voudrions mettre en relief le fait que la République faisait très attention en proposant leur salaire aux architectes italiens (sauf dans les cas d'Onofrio di Giordano della Cava et Michelozzo Michelozzi). Ils n'étaient jamais très bien payés et dans certains cas – comme dans le cas d'Andreotti ou celui de Bazzi – la République ne voulait pas même honorer ses engagements envers les architectes. Les documents témoignent qu'Andreotti quitta Dubrovnik *per suo gusto* et que le Sénat désapprouva cette attitude⁵⁵. Une fois parti, le Sénat demanda à Gradić

⁵⁵ Körbler 1913, p. 40.

de trouver quelqu'un «bien plus compétent mais pour ce même salaire»⁵⁶. Dans le cas de Pier Antonio Bazzi, l'architecte constata que la République lui devait l'argent. Il s'avère que les Ragusains voulaient des architectes très compétents mais ils n'étaient pas prêts à payer cette compétence à son juste prix. Il faut pourtant mettre en relief le fait que le célèbre architecte Jacopo Sansovino (Florance 1486 – Venise 1570), en tant qu'employé de la *Procuratia Supra* à Venise avait le salaire de 180 ducats par mois. Voici une preuve que nous montre que la République de Raguse était quand même concurrente sur le marché du travail.

La République de Raguse représente un cas assez particulier dans l'histoire de l'architecture. Malgré les difficultés économiques et politiques, la Ville ne cessa pas de se doter de nouveaux bâtiments qui témoignent encore aujourd'hui de l'opulence de la cité-Etat de Raguse. Ce fut lorsque l'économie était au plus bas que la production architecturale connut son apogée.

Références bibliographiques / References

- Beritić L. (1955), *Utvrdjenje grada Dubrovnika* [Les fortifications de la ville de Dubrovnik], Dubrovnik: Društvo prijatelja Dubrovačke starine.
- Beritić L. (1956), *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika Dubrovnika* [Travail de localization des bâtiments disparus de Dubrovnik], «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 10, pp. 15-83.
- Bojović B. (1998), *Raguse et l'Empire ottoman 1430-1520*, Paris: Editions de l'association Pierre Belon.
- Braudel F. (1966), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris: Armand Colin.
- Cabanes P., Chaline O., Doumerec B., Sivignon M. (2001), *Histoire de l'Adriatique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Ćosić S., Vekarić N. (2011), *Les rives de l'Adriatique: Raguse et les Bouches de Kotor*, in *Croatie, le temps du Baroque et de Lumières*, sous la direction de I. Golub, I. Supićić, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 45-59.
- De Diversis F. (2004), *Opis položaja, zdanja, vladavine i hvalevrijednih običaja slavnoga grada Dubrovnika* (Situs aedificatorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclitae civitatis Ragusii), Zagreb: Dom i svijet.
- Du Fresne-Canaye P. (1573), *Voyage au Levant*, Paris: Ernest Leroux.
- Fejiić N. (2010), *Dubrovnik (Raguse) au Moyen Age, espace de convergence, espace menacé*, Paris: l'Harmattan.
- Foretić V. (1980), *Povijest Dubrovnika do 1808. 2 (od 1525. do 1808.)* [L'histoire de Dubrovnik de 1525 à 1808], Zagreb: Nakladni zavod MH.

⁵⁶ Le salaire d'Andreotti était de 20 ducats par mois; voir DAD, *Acta Cons. Rog.* 118, f. 198r.

- Grujić N. (2007), *Dubrovnik, l'ancienne Raguse*, Paris: Imprimerie nationale éditions.
- Grujić N. (2008), *Onofrio di Giordano della Cava i Knežev dvor u Dubrovniku* [Onofrio di Giordano della Cava et le Palais du Recteur de Dubrovnik], in *Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, sous la direction de P. Marković, J. Gudelj, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, pp. 9-50.
- Harris R. (2003), *Dubrovnik a history*, London: SAQI.
- Horvat-Levaj K. (2006), *Ilija Katičić u baroknoj obnovi Dubrovnika i Perasta – nove spoznaje o životu i djelu dubrovačkog graditelja i klesara* [Ilija Katičić dans la reconstruction baroque de Dubrovnik et Perast: nouvelles perspectives sur la vie et le travail d'un constructeur et tailleur de pierre de Dubrovnik], «Anali Dubrovnika», 44, pp. 189-218.
- Horvat-Levaj K., Seferovic F. (2003), *Barokna obnova kneževa dvora u Dubrovniku* [La reconstruction baroque du Palais du Recteur à Dubrovnik], «Radovi IPU», 27, pp. 163-183.
- Janeković Roemer Z. (1999), *Okvir slobode* [Cadre de liberté], Zagreb: Hrvatski zavod za povijesne znanosti HAZU Dubrovnik.
- Körbler Đ. (1913), *Pisma opata Stjepana Gradića dubrovčanina Senatu Republike dubrovačke od 1667 do 1683* (Abatis Stephani Gradii Ragusini ad Consilium Rogatorum Rei publicae Ragusinae), Zagreb: JAZU (vol. XXXVII).
- Krekić B. (1961), *Dubrovnik (Raguse) et le Levant au Moyen Age*, Paris: Mouton & Co.
- Krekić B. (1980), *Quelques remarques sur la politique et l'économie de Dubrovnik (Raguse) au XV^e siècle*, in *Dubrovnik: Italy and Balkans in the Late Middle Ages*, sous la direction de B. Krekić, London: Variorum, pp. 311-316.
- Krekić B. (1997), *La navigation Ragusaine entre Venise et la Méditerranée orientale aux XIV^e et XV^e siècles*, in *Dubrovnik: a Mediterranean Urban Society, 1300-1600*, sous la direction de B. Krekić, London: Variorum, pp. 129-141.
- Kuk V., Prelogović E., Kuk K. (2009), *Seizmološke i seizmotektonske značajke dubrovačkog područja*, in *Obnova Dubrovnika: Katalog radova u spomeničkoj cjelini Dubrovnika od 1979. do 2009.*, sous la direction de I. Jemo, N. Brigović, Dubrovnik: Alfa.
- Lonza N. (2009), *Kazalište vlasti* [Théâtre du pouvoir], Zagreb – Dubrovnik: HAZU i Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Marković V. (2011), *Architecture en Croatie, le temps du Baroque et de Lumière*, in *Croatie, le temps du Baroque et de Lumières*, sous la direction de I. Golub, I. Supićić, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 483-505.
- McNeal Caplow H. (1972), *Michelozzo at Raguse, New documents and revaluations*, «Jurnal of society of architectural historians», 2, pp. 108-119.

- Mimica B. (1994), *Numizmatička povijest Dubrovnika* [L'histoire numismatique de Dubrovnik], Rijeka: Vitagraf.
- Miović-Perić V. (1997), *Na razmeđu: Osmansko-dubrovačka granica (1667-1806)*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku.
- Prijatelj K. (1958), *Dokumenti za historiju dubrovačke barokne arhitekture* [Documents pour l'histoire de l'architecture baroque de Dubrovnik], «Tkalčicev zbornik», 2, pp.117-156.
- Trška-Miklošić T. (2009), *Neostvareni projekt isusovačke crkve i kolegija (1659.) u Dubrovniku* [An unrealized project of the Jesuit Church and College (1659) in Dubrovnik], «Radovi IPU», 33, pp. 125-140.
- Vanino M. (1937), *Ljetopis dubrovačkoga kolegija* [Aneles de college de Dubrovnik], «Vrela i prinosi», 7, pp. 7-171.
- Vanino M. (1938), *Gundulići i dubrovački kolegij* [Gundulic et le college de Dubrovnik], «Hrvatska Revija», 12, pp. 693-700.
- Vekarić N. (2011), *Vlastela grada Dubrovnika, 1. Korijeni, struktura i razvoj dubrovačkog plemstva* [Noblesse de la ville de Dubrovnik], Zagreb – Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku.

Progettare per la periferia cattolica: i disegni romani per il mancato ampliamento settecentesco della cattedrale di Spalato

Jasenska Gudelj*

Abstract

La cattedrale di Spalato, ovvero l'ex mausoleo di Diocleziano, rimane tutt'oggi uno dei più significativi episodi del riuso dell'architettura antica. All'inizio del Settecento l'arcivescovo Stefano Cupilli si adoperò per ampliare la cattedrale e alcuni disegni dell'Archivio di San Girolamo dei Croati a Roma sono riconducibili a questo episodio, rimasto irrealizzato. L'analisi delle circostanze della progettazione per la cattedrale spalatina nell'ambito della comunità nazionale "illirica" (ora croata) a Roma porta all'individuazione dei protagonisti della vicenda, determinando come autore dei disegni l'architetto romano Giacomo Antonio Canevari. La microstoria presa in considerazione si presenta quindi come un gioco di riflessi: dopo il dialogo tra Roma e la costa orientale dell'Adriatico nel IV secolo voluto da Diocleziano, un millennio e mezzo dopo le modifiche per la cattedrale del confine orientale del cattolicesimo furono di nuovo proposte dalla Città Eterna.

* Jasenska Gudelj, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Zagabria, Croazia, Facoltà di Lettere e Filosofia (Filozofski fakultet), Ivana Lučića, 3, HR-10000 Zagabria, Croazia, e-mail: jgudelj@ffzg.hr.

The cathedral of Split, ex mausoleum of Roman emperor Diocletian, remains one of the most significant cases of reuse of antique architecture. At the beginning of the 18th century, the archbishop Stefano Cupilli envisioned an enlargement of the cathedral, a project also developed in eight drawings at the Archive of S. Jerome of the Croats in Rome. The analysis of circumstances in which these drawings for the new Split cathedral were elaborated within Illirian (now Croatian) national community in Rome reveals the name of their author, the Roman architect Giacomo Antonio Canevari. This microhistory presents itself as an interplay of reflections: after a dialogue between Rome and the oriental coast of the Adriatic in the 4th century promoted by Diocletian, a millenium and a half later the projects for the cathedral on the oriental border of the Catholicism were again elaborated in Rome.

La cattedrale di Spalato, ovvero l'ex mausoleo di Diocleziano, rimane a tutt'oggi uno dei più significativi episodi del riuso dell'architettura antica. La chiesa matrice dell'arcivescovo, che tenne il titolo di *primas Dalmatiae et totiusque Croatiae*, all'interno dell'architettura tardoromana del Palazzo diventato città, fu certamente una struttura di forte carica simbolica, nonostante che, durante la prima epoca moderna, il suo interno diventasse sempre più angusto per la popolazione in crescita. Un nuovo coro fu aggiunto intorno al 1600, ma un secolo dopo l'arcivescovo Stefano Gaspare Cupilli (1708-1719) si attivò per ampliare ulteriormente la chiesa, ottenendo i permessi papali e veneziani. Come ha dimostrato recentemente Radoslav Tomić, alcuni disegni dell'Archivio di San Girolamo dei Croati a Roma, sono riconducibili a questo episodio rimasto irrealizzato¹.

Interrogandosi sulle circostanze della progettazione della cattedrale spalatina nell'ambito della comunità nazionale "illirica" (ora croata) a Roma², il presente articolo cerca di individuare i protagonisti della vicenda, stabilendo in questo modo i canali del dialogo architettonico tra il centro e la periferia, intesa in termini artistici e religiosi. La microstoria presa in questione si presenta quindi come un gioco di riflessi: dopo il dialogo tra Roma e la costa orientale dell'Adriatico nel IV secolo voluto da Diocleziano, un millennio e mezzo dopo le modifiche per la cattedrale del confine orientale del cattolicesimo furono di nuovo proposte dalla Città Eterna.

¹ Tomić 2009.

² La presenza dei Croati/Schiavoni/Illirici a Roma, ovvero di una prima comunità che comprendeva le persone che parlavano un idioma slavo meridionale ed erano di fede cattolica, provenienti dai territori delle odierne Croazia e Bosnia ed Erzegovina, risale alla metà di Quattrocento, quando Niccolò V concesse la piccola chiesa di Santa Marina a Ripetta alla confraternita «Venerabilis Societas Confallonorum Slavorum Burghi S. Petri». La chiesa fu riconsacrata con nuovo titolare San Girolamo, il santo di origine dalmata. Le istituzioni della confraternita comprendevano un ospedale e un ospizio per i poveri pellegrini connazionali. L'uso del termine Schiavoni prevale nel corso del Quattro e Cinquecento, mentre la dicitura "degli Illirici" diventa più ricorrente nei due secoli seguenti. L'istituzione moderna erede dei beni e dell'archivio della confraternita porta il nome di Collegio pontificio di San Girolamo dei Croati. Sulla storia della comunità e delle istituzioni in questione si veda Magjerec 1953; Burić 1966; Kokša 1971; Petrić 1989-1990; Bogdan 2001; Mandušić 2006; Gudelj (in corso di pubblicazione) con bibliografia precedente.

1. *Una cattedrale nel mausoleo*

L'ottagono cupolato del mausoleo spatatino, sorto in un'area provinciale dell'impero, fu convertito ad uso cristiano forse già nei primi secoli dopo la morte di Diocleziano (Salona, 244 – Spalato, 311). La trasformazione avvenne con certezza nel VII o VIII secolo, con un'operazione semplice ma di forte carattere simbolico: lo spodestamento finale del potere pagano avvenne tramite l'estrapolazione dei sarcofagi e altre insegne imperiali³. Lo spazio interno, di forma circolare con le nicchie rettangolari e semicircolari e a due ordini di colonne, nel corso dei secoli ricevette diversi arredi liturgici, altari, amboni, stalli e le gallerie lignee⁴. L'entrata fu accentuata da un notevole campanile in pietra, mentre sul lato meridionale fu aperto un nuovo portale⁵. Nel portico esteriore della chiesa/mausoleo, l'unico percorso rimasto libero dalle case che le si strinsero intorno, furono sistemate le sepolture dei personaggi illustri locali⁶.

Nel 1579 il visitatore apostolico Agostino Valier trovò lo spazio centrale della chiesa troppo angusto e suggerì un allargamento del coro verso est, un compito attuato nel 1615 dall'arcivescovo Marc'Antonio de Dominis (1602-1616)⁷. Il coro, un semplice rettangolo aggiunto al lato est dell'ottagono originale, ricevette gli aggiustati stalli lignei per i canonici già nella cattedrale, mentre le parti superiori del muro nel corso del Seicento furono adornate dai dipinti del poco noto pittore Pietro Ferrari per volontà dell'arcivescovo Stefano Cosmi (1678-1707)⁸.

Cosmi fu anche il fondatore nel 1700 del Seminario arcivescovile spatatino, realizzato in seguito al viaggio intrapreso dall'arcivescovo a Venezia e a Roma per ottenere i permessi dal Senato veneziano come anche dal papa Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) e dal cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740). Infine, la biblioteca del Seminario spatatino si arricchì dei libri inviati da Roma da Giovanni Pastrizio (Ivan Paštrić, 1636-1708), un sacerdote attivo presso il Concilio di Propaganda Fide e membro prominente della confraternita "illirica" a Roma⁹.

³ Per un recente e sintetico contributo sul Palazzo di Diocleziano si veda Belamarić 2012. Sulla cattedrale si veda almeno Prijatelj, Gattin 1991; Marasović 2010; Nikšić 1997; Belamarić 1997, pp. 42-54; Nikšić 2002; Nikšić 2003/2004 con bibliografia precedente.

⁴ Prijatelj, Gattin 1991; Nikšić 1997; Belamarić 1997, pp. 49-53; Marasović 2010.

⁵ Belamarić 1997, pp. 46-47; Marasović 2010, p. 180.

⁶ Prijatelj, Gattin 1991, pp. 20-21.

⁷ Prijatelj, Gattin 1991, pp. 28-29; Nikšić 2003/2004.

⁸ Prijatelj, Gattin 1991, p. 29; Tomić 2002, pp. 109-119; Baćak 2010.

⁹ Golub *et al.* 1988; Golub 1988.

2. I preparativi di Stefano Cupilli

Membro dell'ordine somasco e di origine veneziana come il suo predecessore Cosmi, Cupilli arrivò alla cattedra spalatina nel 1708 dopo essere stato vescovo della vicina Traù per poco meno di un decennio. Il salto in carriera non trovò la corrispondenza in termini di spazio: dopo l'ampia cattedrale a tre navate traurina, Cupilli si doveva sentire ben stretto nella cattedrale a pianta centrale zeppa di suppellettili e soppalchi. Non sorprende, quindi, la sua ambizione di ampliare l'ex mausoleo imperiale diventato da tempo troppo piccolo per la accresciuta popolazione urbana.

Ben cosciente delle possibilità economiche del proprio arcivescovato e dei costi di un intervento nel densamente popolato quadrante sud-est del Palazzo di Diocleziano, Cupilli iniziò le trattative con il comune di Spalato nel 1710¹⁰. Dagli scambi con il Consiglio comunale si deduce che lui presentò il suo piano accentuando due punti riguardanti la qualità dell'architettura visionata: voleva invitare i migliori architetti per creare una nuova struttura consona al nobile edificio antico. In quanto alla questione del sito, data la posizione del Peristilio del Palazzo sul lato ovest della cattedrale, l'ampliamento sarebbe dovuto sorgere sempre ad est delle preesistenze, richiedendo dei mezzi notevoli per l'acquisto delle case e dei terreni circostanti. Cupilli scriveva al Consiglio comunale che la Confraternita del Corpus Cristi, con la sede nella cattedrale, aveva già concesso per la costruzione la sala in cui si radunava, una casa e mille ducati, cui si aggiunsero le donazioni di altre due case e l'acquisto di una terza¹¹. La richiesta di aiuto economico per la costruzione del nuovo edificio sacro fu accolta dal Consiglio, che il 13 luglio 1710 decretava di concedere alla causa 500 ducati per tre anni, a patto che nelle casse comunali rimanesse del denaro liquido¹². Nello stesso mese il capitolo della cattedrale decise di donare tre case ereditate dal canonico Pietro Bologna e di elargire alla costruzione gli introiti delle decime per dieci anni¹³. La precaria base economica per il piano dell'arcivescovo Cupilli toccava quindi tutti i protagonisti della vita pubblica spalatina, trasformandolo in uno sforzo collettivo.

Le locali autorità veneziane autorizzarono nel 1711 l'estrazione del materiale lapideo da Salona al fine di ricostruire la cattedrale¹⁴. L'anno seguente fu sottoposto al Senato della Serenissima un disegno dello stato attuale della chiesa e un progetto dell'ampliamento, appoggiato da Carlo Pisani, il Provveditore generale per la Dalmazia e l'Albania con sede a Zara (1711-1714), il quale

¹⁰ Duplančić 1989, p. 109.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Archivio Capitolare di Spalato, *Acta venerabilis Capituli Spalatensis*, 8, 171v-173r, pubblicato in Tomić 2009, p. 526. Su Pietro Bologna, canonico spalatino, 1674-1704, si veda Ostojić 1975, p. 278.

¹⁴ Duplančić 1989, p. 109.

rilevava anche personalmente la serietà delle intenzioni di Cupilli, la volontà di finanziare un tale progetto dai privati e la chiara necessità di un ampliamento, in quanto anche il funzionario veneziano poteva testimoniare «quanto scarso sia il Vaso della chiesa Vecchia»¹⁵.

Il piano fu accettato dal Consiglio dei Pregadi il 23 giugno del 1712, con la raccomandazione che con «la nuova fabbrica non resti la nobilita d'un Tempio così antico in conto alcuno pregiudicata»¹⁶. Il disegno dell'ampliamento della cattedrale, lodato dal Provveditore è stato pubblicato recentemente da Darka Bilić, che l'attribuisce (con riserva) all'ingegnere militare attivo in Dalmazia, Francesco Melchiori¹⁷. Qui all'ottagono del mausoleo con gli altari e il modesto rettangolo del coro seicentesco si aggiungevano due larghi spazi rettangolari contenenti delle cappelle laterali, due sagrestie e un nuovo coro particolarmente vasto. Il disegno si rivela piuttosto schematico e probabilmente riporta semplicemente un programma edile e non un progetto, rispecchiando le necessità di un'organizzazione come l'arcivescovato e il capitolo di Spalato e il rispetto per la struttura antica, senza avere delle vere pretese dal punto di vista architettonico.

La Serenissima quindi si rivelava favorevole al progetto d'ampliamento, ma attenta all'integrità del tempio antico. Nello stesso tempo però veniva permesso l'utilizzo delle rovine salonitane come materiale costruttivo. Questa politica delle autorità veneziane, che s'impegnavano a preservare solo le strutture romane imponenti e pressoché complete, si riscontra durante l'epoca moderna anche nel rapporto con le antichità di Pola, l'altra città della costa orientale sotto il dominio veneziano con notevoli edifici romani¹⁸.

Ottenuto il permesso, Cupilli continuò con l'acquisto dei terreni, e ancora nel 1713 nella relazione alla Sacra Congregazione pubblicata da Farlati scriveva della sua intenzione di ampliare il duomo e delle autorizzazioni assicurate¹⁹. A Spalato non sono pervenute altre notizie sulla strategia dell'abile arcivescovo riguardanti il piano per la ricostruzione della cattedrale, rimasto irrealizzato alla sua morte avvenuta nel 1719, probabilmente anche per la guerra tra la Serenissima e gli Ottomani proprio negli anni 1714-1718.

¹⁵ Tomić 2009, p. 518; Bilić 2013, pp. 118-119; Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), Senato Mar, filza 818, relazione 1 aprile 1712, pubblicato in Bilić 2013.

¹⁶ ASVe, Senato Mar, filza 818, 23 giugno 1712, lettera dei Pregadi al Provveditor General in Dalmatia et Albania, pubblicato in Bilić 2013, riportata anche negli atti dell'arcivescovo Cupilli, Archivio Arcivescovile di Spalato, S 68, 102r, pubblicato in Tomić 2009, p. 525.

¹⁷ Bilić 2013, p. 119. Per la biografia di Francesco Melchiori si veda Ivi, pp. 208-224.

¹⁸ Si veda Gudelj 2008.

¹⁹ Farlati 1765, p. 546.

3. I disegni a San Girolamo dei Croati

La serie di otto disegni dell'Archivio del Collegio pontificio di San Girolamo dei Croati a Roma, relativi a una chiesa da aggiungere a una preesistenza ottagonale, è stata per la prima volta notata da Maurizio Caperna nel 1991, che li riteneva di un certo interesse, senza risalire all'edificio di riferimento²⁰. Nel 2009 Radoslav Tomić riconobbe i disegni come le varianti per l'ampliamento della cattedrale di Spalato, collegandoli con gli sforzi dell'arcivescovo Cupilli²¹.

Come concordano tutti e due gli studiosi, uno dei disegni, rappresentante l'ottagono contrassegnato *Domo vecchio*, diventa il vestibolo di una chiesa a navata unica con cappelle laterali (Chiesa nova); il disegno è tracciato da una mano diversa dagli altri della serie (fig. 1)²². Eseguito con stilo, riga e compasso, per poi essere tracciato a inchiostro e sanguigna, si distingue sia per la tecnica sia per il tipo di carta. Il disegno rispecchia il programma definito da Cupilli, con l'edificio antico che diventava vestibolo di una chiesa chiaramente postridentina. La *Chiesa nova* è disegnata con l'unica navata affiancata da quattro cappelle per lato, una larga abside semicircolare iscritta tra le due scale a chiocciola e i due vani rettangolari che la didascalia identifica come sacrestie per i canonici e per il clero minore, sopra le quali si prevedono la sala capitolare e sala della Scuola di SS. Sag:to (Sacramento). Il disegno è chiaramente eseguito da chi conosceva il sito e la volontà del committente, ma rileva una soluzione abbastanza banale della nuova struttura e dell'incastro con la vecchia. Inoltre, la mancanza della scala di misura e lo sbilanciamento delle proporzioni tra le cappelle e la parte presbiterale indicano la mano di un architetto dilettante, forse uno dei canonici di origine dalmata presente anche nella comunità "illirica" a Roma. Su questo disegno sono visibili anche le tracce di sanguigna che abbozzano un corpo trilobato con due vani al lato absidale, indicando che il disegno servì da base per altri progetti.

Il confronto con il disegno dell'Archivio veneziano rileva le similitudini del programma e dell'uso da vestibolo della preesistenza, con una maggiore elaborazione dal punto di vista architettonico dalla parte dell'autore del disegno romano. Il paragone delle didascalie rivela un altro tipo di scrittura e un diverso trattamento linguistico (*domo vecchio* – *duomo nuovo* ecc.), confermando che l'autore del disegno romano non poteva essere Francesco Melchiori. Il piccolo formato del disegno e le piegature fanno pensare alla possibilità che il foglio fu mandato a Roma in una lettera.

Il secondo disegno della serie, il foglio 2v, fatto a matita e sanguigna,

²⁰ Caperna 1990, p. 15.

²¹ Tomić 2009. Lo studioso croato non cita l'articolo di Caperna 1990.

²² Archivio di San Girolamo dei Croati (d'ora in poi ASG), Scatola Piante, f. 1., stilo, riga e compasso, penna e sanguigna su carta 24,2x19,3 cm. Didascalia: A. *Domo Vecchio*, B. *Chiesa nova*, C. *Coro*, D. *sacrestia per li Canonici, e stanza Capitolare di sopra*, E. *sacrestia per il Clero Inferiore, con sopra la scuola del SS. Sagramento*, F. *Capelle laterali*, G. *Porte laterali*.

presenta una speculazione architettonica sul tema dell'incastro tra le due strutture centrali, dove quella ottagonale rimane il punto di partenza (fig. 2)²³. La struttura addizionata, in diverse varianti, in sostanza rimane una croce greca iscritta in un rettangolo oppure in un rombo. Dal disegno n. 1 si riprende la profonda abside con i vani laterali, mentre i lati dello spazio centrale presentano varianti arrotondate e rettilinee, con o senza colonne e altari, oppure con cappelle aggiuntive di forma trilobata. Questo disegno presenta una mano più sicura del primo, e la presenza della scala di misura e una chiara conoscenza dell'architettura romana del Cinque e Seicento a pianta centrale indicano la mano di un architetto professionista che stava sviluppando il progetto.

Il terzo disegno della serie sul *recto* riporta due varianti delle strutture centrali ad incastro, di cui una parte sempre dall'ottagono a cui aggiunge uno schema ottagonale con nicchie iscritto in un rettangolo, simile alla pianta di Sant'Ivo alla Sapienza di Francesco Borromini, cui si aggiunge la profonda abside affiancata da due vani rettangolari (fig. 3)²⁴. Lo schema sulla parte superiore del disegno trasforma l'ottagono in una struttura circolare con le grandi aperture, incastrandola con una struttura trilobata con un ottagono in centro. Anche questo disegno presenta la scala metrica, della stessa mano del disegno precedente.

Il quarto disegno, di dimensioni minori, è pianta di una chiesa centrale a croce greca, con abside affiancata da uno spazio rettangolare (fig. 4)²⁵. Gli angoli smussati all'esterno della parte anteriore ricordano alcune soluzioni di Pietro da Cortona.

Il quinto, su un foglio piegato in due, rimane sul tema della chiesa centrale con abside profonda e due sagrestie, mentre lo spazio interno vede alternarsi dei lati rettangolari della croce greca e le profonde nicchie/cappelle circolari (fig. 5)²⁶. Il perimetro esterno lavora sul gioco dell'alternanza tra il profilo convesso dei corpi protrudenti delle nicchie interne e tra il concavo degli angoli rigorosamente smussati in tutti i punti possibili. Lo stesso schema è visibile anche sul foglio n. 6, che si preserva solo come frammento (fig. 6)²⁷.

Il foglio n. 7 presenta sul *recto* una pianta di una chiesa rettangolare, sempre con l'abside allungata e affiancata dalle sagrestie, mentre la navata di nuovo è

²³ ASG, Scatola Piante, dis. 2v., stilo, riga e compasso, matita e sanguigna su carta 28,8x21,2 cm. Sul retro: pianta di un'abitazione.

²⁴ ASG, Scatola Piante, f. 3r., stilo, riga e compasso, penna e acquarello su carta 20,5x 27,5 cm. Sul retro: disegno apenna di un arco con le colonne binate.

²⁵ ASG, Scatola Piante, f. 4r., stilo, riga e compasso, penna su carta 21x14,5 cm. Retro: calcoli a penna, un disegno a matita di una pianta (?).

²⁶ ASG, Scatola Piante, f. 5r., stilo, riga e compasso, penna su carta 28,2x20,8 cm (foglio piegato). Sul recto si vede anche un disegno di una faccia umana, cancellato a tratti di penna. Sul verso: Disegno a matita di un busto con alto copricapo, camicia a bottoncini e giacca (forse uno dei contratelli?), disegno a matita di una casa appresso un corso d'acqua.

²⁷ ASG, Scatola Piante, f. 6r., stilo, riga e compasso, penna su carta, formato originale tagliato, 11,3x14x cm.

formata dall'alternarsi dei lati della croce greca e le profonde cappelle, qui però con varianti sul tema dell'ottagono con le nicchie grandi e piccole e diverse disposizioni delle colonne interne (fig. 7)²⁸. La scala di misura e la piccola parte colorata in acquarello grigio indicano un'intenzione di presentare un progetto abbastanza definito, in seguito abbandonata per inserirvi altre varianti e pentimenti. Il retro del foglio riporta invece un disegno finito e acquerellato di una struttura con quattro vani rettangolari che si affacciano su un quadrato in centro, in cui agli angoli sono aggiunti vani circolari. L'angolo in basso a destra mostra anche una scala triangolare (fig. 8).

L'ultimo, l'ottavo foglio della serie, è sempre una chiesa centrale, impostata sulla base di un rombo i cui vertici vengono sostituiti da spazi mistilinei (fig. 9)²⁹. La stessa forma geometrica si ripete nella divisione interna dello spazio sottolineata da una serie di coppie di colonne. La chiesa quindi è una struttura centralizzata ad absidi contrapposte che dalla parte dell'ingresso si allunga e termina con un profilo rettangolare. Allo spazio centrale si aggiungono quattro vani simmetrici negli angoli, destinati probabilmente a cappelle private, a sacrestie e spazi di servizio alla chiesa stessa.

A parte il primo, tutti i disegni sono della stessa mano e s'inseriscono nel filone delle ricerche sulla chiesa a pianta centrale, partendo da quelle rinascimentali (dai progetti per San Pietro sino alle celebri varianti di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini), per giungere alle feconde sperimentazioni didattiche barocche contenute negli elaborati dei concorsi dell'Accademia di San Luca nel secondo metà del Seicento³⁰. Inoltre, un interesse per gli innesti con l'architettura antica a pianta centrale si riscontra nei disegni di Giovan Battista Montano (1531-1621), pubblicati nel 1624 come *Scielta di varii tempieetti antichi* e ripubblicati in varie edizioni dal 1684 dallo stampatore Giovan Domenico de Rossi³¹.

4. *Gli architetti della nazione: la lite del 1715*

Caperna e Tomić suggerirono che i citati disegni romani risalgono ai primi decenni del Settecento, una datazione che qui viene confermata dall'analisi del disegno sul *recto* del foglio del secondo disegno analizzato sopra. La riflessione sulla cattedrale di Spalato, in effetti, condivide il foglio, ma anche la mano, confermata anche dalla scala di misura, con il disegno del progetto per l'ampliamento dell'ospedale della Confraternita degli Illirici in Urbe. In

²⁸ ASG, Scatola Piante, f. 7., stilo, riga e compasso, penna e sanguigna su carta 24,2x19,3 cm.

²⁹ ASG, Scatola Piante, f. 8r, stilo, riga e compasso, penna e acquerello grigio su carta 13,5x19,5 cm. Sul verso: disegni di pavoni a penna, calcoli.

³⁰ Smith 1993, p. 270.

³¹ Montano 1624 e 1681.

questo modo diventa chiaro che l'ampliamento della cattedrale dalmata fu il secondo sfondo di un episodio che nel 1715 coinvolse i confratelli, gli architetti Tommaso Mattei (1652-1726) e Giacomo Antonio Canevari (1681-1764) e il cardinale Pietro Ottoboni in qualità di cardinale protettore della confraternita.

La Confraternita degli Illirici nei primi decenni del Settecento s'impegnò ad allargare il retro del casamento di sua proprietà adiacente alla chiesa di San Girolamo a Ripetta, per migliorare i servizi di ospitalità e sanità offerti ai connazionali. Il casamento, demolito nel 1939, fu eretto nella seconda metà del Seicento su progetto di Pier Andrea Bufalini (1621- post 1688), e conteneva botteghe e abitazioni, mentre uno spazio ristretto sul retro ospitava l'ospedale della Confraternita³². Nel corso del 1714 si decise per un intervento che avrebbe agevolato la divisione del reparto femminile da quello maschile e riportato una miglior funzionalità all'edificio.

In quel momento, da molti anni ormai, l'architetto della Confraternita era il sessantaduenne Tommaso Mattei, figlio dello "spadaro" Carlo, amico e collaboratore di Bernini³³. L'abile allievo di Carlo Fontana, noto soprattutto per la realizzazione della cappella Mattei nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli (1686) e della Meridiana (seconda Uccelliera) nella villa Borghese (1688), nel 1706 fu ammesso all'Accademia di San Luca con il titolo dell'accademico di merito, insieme a Filippo Juvarra e Antonio Maria Ferri³⁴. Nella prima metà del decennio successivo, quando gli Illirici decisero di intervenire sul loro casamento, il loro architetto fu coinvolto nel rifacimento dell'interno del teatro Capranica (dove l'apparato scenico fu disegnato da Juvarra), poi nell'ampliamento del palazzo dell'Accademia (o Collegio) dei Nobili Ecclesiastici in piazza della Minerva, e infine nella risistemazione interna del monastero della Concezione in Campo Marzio³⁵. Mattei, quindi, era un professionista rinomato con diversi cantieri in corso, che lavorava per famiglie nobili e era nell'orbita di grandi e prestigiosi protettori. La sua attività si completava anche di piccoli incarichi per le congregazioni e monasteri, il che comprendeva soprattutto la manutenzione ordinaria degli edifici in loro possesso e la revisione dei conti dei lavori eseguiti dagli artigiani.

Il 7 luglio 1715, invece, nel *Libro dei Decreti* della Confraternita "illirica", apparve anche il nome di Antonio Canevari *Architetto*, che era intervenuto a favore della Confraternita presso il Monsignore delle strade per ridurre il prezzo del terreno necessario per l'ampliamento del nuovo ospedale³⁶. Un

³² Sulla costruzione del casamento verso il Porto di Ripetta e la cattedrale di Dubrovnik si veda Gudelj, in corso di stampa.

³³ Su Mattei si veda Manfredi 1991; Magister 1999; Ticconi 2008; 2002/2003; Carloni 2010; Portoghesi 2011, pp. 439, 710-711.

³⁴ Manfredi 2010, p. 253.

³⁵ Ivi, p. 421. Il disegno di Mattei dell'interno del teatro Capranica è pubblicato su Ivi, p. 455 (Archivio di Stato di Roma, *Notai della reverenda camera apostolica*, Notaio Tartaglia, vol. 1961, f. 165).

³⁶ «Havendo il Sig[or] Antonio Canevari Architetto con diligenze et insinuationi apresso il Ill[ustrissi]mo Monsig[or] Presidente delle Strade ridotto il prezzo del sito dalli cinquecento scudi

mese dopo, il 4 agosto, si presentava già un progetto per la parte del palazzo da rinnovare e i confratelli, grati della promessa riduzione di prezzo presso le autorità, votarono Canevari «l'architetto di detta fabbrica»³⁷.

Giacomo Antonio Canevari all'epoca aveva trentaquattro anni e apparteneva alla generazione entrata in scena nell'agone architettonico romano dopo l'elezione di papa Clemente XI Albani (1700-1721). Durante questo pontificato però le commissioni divennero meno maestose, ed erano spesso focalizzate sul restauro delle antiche basiliche; al contempo si registrava anche una forte tendenza all'internazionalizzazione del panorama architettonico. Canevari era un discepolo di Antonio Valeri (1648-1736) e dopo aver vinto il concorso clementino all'Accademia di San Luca del 1704, la sua attività indipendente viene individuata al 1713 quando lavora alla sopraelevazione del convento di Santa Maria della Pace e successivamente si consolida nel 1714 quando restaura la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, commissionatagli dal cardinale titolare, il potente Segretario di stato pontificio Fabrizio Paolucci (1651-1726)³⁸. Nel 1715 fu uno dei «celebri e valorosi Architetti» che parteciparono al concorso per modelli per la sagrestia di San Pietro indetto dal papa, rimasto però senza un vero vincitore e senza seguito³⁹.

Tornando alla questione dell'ospedale degli Illirici, Tommaso Mattei non si diede per vinto. Già alla riunione di settembre del 1715, ai confratelli giungeva un memoriale del cardinale Ottoboni, protettore della Confraternita e noto mecenate degli artisti, in cui Tommaso Mattei si rammaricava del mancato impegno, dato il suo lungo servizio prestato⁴⁰. Iniziò quindi un braccio di ferro tra i due architetti, ovvero tra la confraternita e il cardinale protettore (coinvolto già da prima, come si è visto, anche nelle questioni del seminario spalatino), che si sarebbe protratta fino al 1718, quando Ottoboni ordinò ai due architetti in suo servizio, Matteo Sassi (1647-1723) e Ludovico Gregorini (ca. 1661-1723), di valutare i disegni dei due contestanti⁴¹. Prevedibilmente, la perizia risultò favorevole a Mattei, soprattutto perché il suo progetto costava meno di quello di Canevari che rettificando la facciata posteriore del casamento aumentava sensibilmente i costi di costruzione.

La contestazione è documentata anche da una serie di disegni parzialmente pubblicati e finora rimasti senza attribuzione, che permettono però di

e dalli doicento e cinquanta ridotto alli soli scudi doi cento fu dato ordine che con l'assistenza del Sig[nor] Merzio nostro Provveditore si facess il mandato delli scudi doicento per il sito della sud[ett] a fabrica in conformita del disegno e misura estabillite». ASG, *Libro dei Decreti* 12, 1708-1739, p. 85.

³⁷ ASG, *Libro dei Decreti* 12, 1708-1739, p. 86.

³⁸ Manfredi 1991, pp. 331-332; Barbera 2007; Manfredi 2010, p. 455.

³⁹ Sul concorso si veda Hager 1970 e 1999; Buttarelli 2008, sul modello presentato da Canevari si veda Bonaccorso 2008.

⁴⁰ ASG, *Libro dei Decreti* 12, 1708-1739, p. 88. Su Pietro Ottoboni e il suo mecenatismo per vari artisti, musicisti, pittori e architetti si veda Manfredi 2010, pp. 317-358.

⁴¹ ASG, *Libro dei Decreti* 12, 1708-1739, pp. 126-127.

individuare le mani dei due architetti⁴². Una prima serie di cinque fogli presenta le varianti della pianta dell'ospedale con la rettifica del filo stradale e la scala di misura, tra cui un foglio è contrassegnato con il nome di Canevari, permettendo di riconoscere la mano dell'architetto in diversi altri disegni dell'Archivio di San Girolamo⁴³. In particolare, a questa serie appartiene il disegno con la già analizzata riflessione sull'allargamento della cattedrale di Spalato sul *verso*, collegando il modo inscindibile le due vicende divise dall'Adriatico e dall'Appennino.

Fu quindi Giacomo Antonio Canevari l'architetto che disegnò le diverse varianti della cattedrale spalatina che si preservano nell'archivio romano. Quest'attribuzione permette di vedere il vero sfondo dietro la battaglia durata quasi tre anni per l'incarico che poteva sembrare decisamente minore, trattandosi di un retro di un casamento d'affitto di una confraternita straniera relativamente poco influente sulla scena urbana romana. Si prospettava, invece, all'architetto della Confraternita "illirica", la possibilità di progettare una cattedrale, un compito analogo a quello già affidato all'architetto della stessa comunità una generazione prima, quando fu Pier Andrea Bufalini a progettare sia il fronte dello stesso casamento sia la nuova cattedrale di Dubrovnik⁴⁴. Inoltre, bisogna ricordare che l'intervento nell'antico fu il compito per eccellenza del papato Albani, mentre la riflessione sulla pianta centrale stette nel fuoco del ragionamento dei partecipanti al concorso per la sagrestia vaticana bandito all'inizio del 1715, che comprendeva il rifacimento della rotonda di Santa Maria della Febbre⁴⁵.

I disegni dell'Archivio di San Girolamo rimandano ai diversi pensieri relativi anche ai modelli per la sagrestia di San Pietro. Il modello presentato da Canevari prevedeva una soluzione planimetrica complessa che conteneva simultaneamente uno spazio centralizzato ovale sovrapposto a una croce greca sottolineata dalle absidali aggettanti, il tutto inserito in un perimetro rettangolare. L'articolata pianta è assimilabile alle riflessioni geometriche dei disegni per Spalato, ma anche alla basilica di Superga di Filippo Juvarra

⁴² Contardi, Curcio 1987, pp. 277-282.

⁴³ ASG, Scatola Piante, s. n., stilo, riga e compasso, penna e acquerello grigio su carta. Didascalie: A. *Osp[eda]le degli uomini*, B. *Stanza per Osp[edalie]re*, C. *Cucina*, D. *Osp[eda]le delle Donne*, E. *Stanza per li Sacerd[o]ti*, F. *Stanza per la Cong[regatio]ne*, G. *Refetorio dell'hom[i]ni* H. *Archivio I. Refetorio delle done; Pianta fatta dal Sig[nor] Canavari; chi dice questi è un gran coglione che abbia fatto q[ues]ta Antonio Canevari m[anu] p[ro]p[ria]*. Ovviamente, le scritture sono diverse: la didascalia e la prima menzione del cognome dell'architetto sono di una mano, mentre il resto, insulto compreso, è di un'altra. Al Canevari sono ascrivibili altri tre disegni di tutto l'isolato, in pulito e a colori, come anche una serie di frammenti e disegni tagliati. A Mattei si ascrivono, quindi, le altre piante dell'ospedale, partendo da quella con la didascalia *Pianta del piano terreno* segnata lettera B. e l'approvazione degli architetti Sebastiano Cipriani, Antonio Valeri e Camillo Paladini, probabilmente in funzione degli architetti delle strade.

⁴⁴ Gudelj, in corso di pubblicazione.

⁴⁵ Hager 1970 e 1999; Buttarelli 2008.

(1678-1736), l'architetto preferito di Ottoboni che pure partecipò al concorso del 1715⁴⁶. Anche il modello del maestro di Canevari, Antonio Valeri, che lavorava sul corpo triangolare e romboidale i cui angoli sono definiti da volumi arrotondati, si avvicina ai disegni sul quinto e sesto foglio a San Girolamo⁴⁷. Le ricerche di Canevari presentate su questi fogli sono preziose testimonianze sul modo di concepire una chiesa centrale in un contesto antico nel corso del secondo decennio del Settecento, perlopiù di mano di un architetto di cui si conoscono celebri disegni di presentazione ma praticamente nessun schizzo di progetto o di lavoro. Inoltre, il corpus dei suoi disegni, come anche quelli di Mattei, si allarga notevolmente con l'inclusione dei disegni dell'Archivio di San Girolamo.

Bisogna ancora sottolineare che la chiesa spalatina e la chiesa di San Girolamo a Roma erano tradizionalmente collegate attraverso vari personaggi. Tra il 1701 e il 1706 furono documentate le diverse spedizioni di quei libri che Giovanni Pastrizio (canonico di San Girolamo e Arcade con il nome di *Ergino Parorio*), regalava alla biblioteca del neofondato seminario spalatino⁴⁸. La prima di queste spedizioni fu accompagnata dall'altro canonico di San Girolamo di origine spalatina, Francesco Georgiceo (Franjo Jurjević, † 1729), membro della Confraternita dal 1663 e arciprete di San Girolamo dal 1673⁴⁹. Georgiceo fu un noto traduttore di libri in lingua croata per Propaganda Fide, e visse (ricoprendo ruoli importanti nella comunità "illirica") la stagione della costruzione del casamento romano e la progettazione della cattedrale di Dubrovnik negli anni 1670-1688. Egli fu anche ben presente nelle riunioni della Confraternita "Illirica" tra il 1715 e il 1717, insieme al nipote Giorgio Georgiceo (Juraj Jurjević, † 1741)⁵⁰.

Infine, tra i disegni del casamento vi sono pure quelli disegnati dalla mano del canonico Francesco Rinaldi († 1723), che sappiamo originario di Zara e membro della Confraternita dal 1704, nonché suo presidente proprio nel 1715 e 1716⁵¹. I suoi disegni rivelano una mano amatoriale ma anche una certa dimestichezza con l'architettura, ed è probabile che lui avesse un ruolo molto attivo nella vicenda⁵². Inoltre, la carta dei due disegni è uguale a quella utilizzata da Canevari, un fatto che porta a pensare che l'elaborazione dei due progetti, quello della cattedrale e quello dell'ospedale, avvenne in stretta collaborazione e forse anche presso le strutture della Confraternita. I documenti disponibili, purtroppo, non ci permettono di stabilire con sicurezza l'esatto ruolo dei vari

⁴⁶ Hager 1970 e 1999; Buttarelli 2008.

⁴⁷ Bonaccorso 2008.

⁴⁸ Golub 1977.

⁴⁹ Banić 2000, p. 246.

⁵⁰ Burić 1971, pp. 115-116.

⁵¹ Ivi, p. 119.

⁵² ASG, Scatola Piante, s.n., due disegni, matita su carta. Pianta del retro del casamento dell'Ospedale degli Illirici. Didascalie: (disegno 1) *Pianta fatta dal Sig[no]r Canonico Rinaldi. Piano Nobile*. (disegno 2) *Altra pianta fatta dal Sig[no]r Canonico Rinaldi. Piano Terreno*.

membri della Confraternita nello scambio dei disegni e progetti, ma sicuramente la comunità che si radunava presso la chiesa nazionale al Porto di Ripetta funse da snodo della vicenda.

5. *Tra l'antico e l'Arcadia: un gioco di riflessi tra Roma, Venezia e Vienna*

La connessione spalatina di Canevari risulta importante anche per lo studio della fortuna critica delle forme del Palazzo di Diocleziano a Spalato. Bisogna ricordare che la grande struttura antica della costa orientale dell'Adriatico fu disegnata da Andrea Palladio in base ai disegni altrui e che per ora mancano secondi disegni cinquecenteschi⁵³. Solo nel secondo Seicento il mausoleo fu reso noto tramite il libro stampato di Jacob Spon e George Wheler, le cui illustrazioni furono piuttosto romantiche e approssimative, mantenendo un'aura esotica della periferia orientale del Mediterraneo⁵⁴.

I rilievi della cattedrale spalatina e la prospettiva del Peristilio con il suo arco siriano sul colonnato furono per la prima volta pubblicati nel 1721 a Vienna da Johann Bernhard Fischer von Erlach, con il manoscritto presentato nel 1712 all'imperatore Carlo VI⁵⁵. A detta dello stesso Fischer, fu un nobile di Spalato, il dotto Giovanni Pietro Marchi (Ivan Petar Markić, 1663-1733) a inviargli i rilievi del pittore spalatino Vincenzo Paterni⁵⁶. A cavallo tra il primo e il secondo decennio del Settecento, quindi, furono diversi i rilievi e i disegni della cattedrale spalatina ad essere inviati a Venezia, a Roma e a Vienna, rivelando un vivo interesse per il Palazzo di Diocleziano.

Marchi fu anche tra i fondatori dell'Accademia Illirica o Slavonica di Spalato (c. 1703-1731), modellata su quella romana degli Arcadi⁵⁷. Gli accademici si riunivano vicino alla cattedrale spalatina, fortemente appoggiati dall'arcivescovo Cupilli nei loro sforzi di promuovere la "lingua Illirica", un impegno condiviso con la Confraternita "illirica" di Roma⁵⁸. Il nobile spalatino ebbe anche il diploma della nobiltà romana, intratteneva legami con la corte austriaca e scrisse diverse volte al papa Albani circa la liberazione degli Slavi

⁵³ Burns *et al.* 1975, p. 105; Lewis 1981, pp. 39-40.

⁵⁴ Spon, Wheler 1678, pp. 98-106.

⁵⁵ Fischer von Erlach 1721, tav. XI. I disegni preparatori si preservano presso la Biblioteca nazionale e universitaria di Zagabria (Collezione grafica della Biblioteca nazionale universitaria di Zagabria, 15 fis 1, 16 fis 2, 17 fis 3), si veda Schneider 1932. Su Fischer von Erlach e l'*Entwurf* si veda Schmidt 1934; Sedlmayer 1996; Neville 2007 e 2011; Naginski 2014, pp. 95-98.

⁵⁶ Kečkemet 1987, p. 127; Kečkemet 2003, p. 22; Naginski 2014, p. 95. Su Marchi si veda Božić-Bužančić 1999.

⁵⁷ Čičin-Šain 1952; Božić-Bužančić 1999.

⁵⁸ Sul ruolo della lingua nella formazione dell'identità "nazionale" illirica nell'epoca moderna si vedano Fine 2006; Blažević 2008; Krsić 2009.

del Sud dagli Ottomani⁵⁹. Qui bisogna sottolineare il fatto che Canevari, proprio negli anni della contestazione, diventò un Arcade con lo pseudonimo *Elbasco*, a cui viene aggiunto anche *Agroterico* nel 1723⁶⁰. Rimane ancora da stabilire se il collegamento con Spalato funse d'ispirazione a Canevari per avvicinarsi all'Arcadia romana, un fatto che nel 1723 gli valse la commissione della sistemazione architettonica del Bosco Parrasio⁶¹. In ogni caso, l'Arcadia segnala la svolta nella carriera dell'architetto che nei primi decenni del secolo cercò, forse seguendo l'esempio del suo maestro Valeri, di ottenere gli incarichi tipicamente romani, legati alle commissioni papali, cardinalizie e istituzioni religiose, mentre poi passa, proprio attraverso i contatti dell'Accademia degli Arcadi, al servizio del re di Portogallo e infine dei Borboni di Napoli.

È probabile poi che i disegni del Palazzo di Diocleziano circolassero a Roma ancora nel Seicento, come potrebbero dimostrare i progetti di Pietro da Cortona per Santa Maria della Pace e Santa Maria di Via Lata. Come già menzionato, Canevari fu l'architetto dei canonici regolari lateranensi presso Santa Maria della Pace, anch'essa un ottagono, in questo caso cinquecentesco, e intervenne sul convento nel periodo 1713-1714 e poi nel 1717-1719⁶². La solenne attualizzazione settecentesca di Fischer delle forme spalatine con la presentazione del manoscritto a Carlo VI avvenne nel 1712, e Canevari poteva essere ben informato sul prestigio della commissione da ottenere tramite la Confraternita "illirica". Il motivo dell'arco siriano, presente nelle opere cortonesche, apparve fuso con i motivi borrominiani anche sulla facciata di San Francesco delle Stimate, iniziata nel 1717 e di solito collegata con le soluzioni di Baalbek, ma che si potrebbe anche ricondurre alle sicure esperienze dell'architetto con l'architettura spalatina⁶³. Canevari fu un architetto capace di elaborare motivi di varia provenienza in soluzioni coerenti e personali, con un profilo storico ancora da completare, integrando anche l'episodio "illirico" e i disegni dell'Archivio di San Girolamo.

La Confraternita "illirica" a Ripetta, dunque, anche nel Settecento funse da snodo delle committenze architettoniche in un complesso gioco di riflessi tra Roma e la costa orientale dell'Adriatico. Le committenze della Confraternita, anche se minime, evidentemente furono percepite dagli architetti romani come una concreta opportunità per ottenere lavori oltremare, favoriti dai membri della comunità nazionale che ne funsero da tramiti e promotori. I pensieri per il rinnovo della cattedrale spalatina di Canevari, un raro ritrovamento degli schizzi di un architetto romano minore degli inizi del Settecento, s'inseriscono nella tradizione delle elaborazioni di pianta centrale e d'innesto tra l'antico e il moderno, dimostrando la ricca cultura architettonica del loro autore. Infine, gli

⁵⁹ Božić-Bužančić 1999.

⁶⁰ Manfredi 1991, p. 332; Barbera 2007, pp. 95-108.

⁶¹ Su Bosco Parrasio si veda almeno Ferraris 1995; Minor 2006; Dixon 2006.

⁶² Manfredi 1991, p. 332.

⁶³ Barbera 2007, pp. 45-64.

analizzati disegni romani si rivelano testimonianze di un preciso momento in cui si evidenzia un grande interesse per le forme del Mausoleo e del Palazzo di Diocleziano, incentivato anche dalla volontà di realizzare una nuova cattedrale, che infine portò alle pubblicazioni a stampa di Fischer von Erlach e, trent'anni più tardi, a quella di Robert Adam, mettendo in circolazione a livello europeo le finora trascurate forme dell'antico spalatino.

Riferimenti bibliografici / References

- Bačak J. (2010), *Slika Pietra Ferrarija sv. Petar šalje sv. Dujma u Dalmaciju iz katedrale sv. Dujma u Splitu: konzervatorsko-restauratorski zahvat* [Il dipinto *San Pietro manda San Doimo in Dalmazia* di Pietro Ferrari dalla cattedrale di San Doimo a Spalato: i restauri], «Kulturna baština», 26, pp. 333-342.
- Banić I. (2000), *Knjižnica 'Ivan Paštrić' u nadbiskupskom sjemeništu u Splitu* [La biblioteca 'Giovanni Pastrizio' nel seminario arcivescovile a Spalato], in *300. obljetnica splitskoga sjemeništa i klasične gimnazije (1700-2000)*, a cura di I. Banić, Split: Crkva u svijetu, pp. 243-258.
- Barbera F. (2007), *Giacomo Antonio Canevari Architetto (1681-1764)*, tesi di dottorato, relatore F. Starace, Università degli studi di Napoli Federico II, Napoli, 2007 <<http://www.fedoa.unina.it/2597>>, 28.11.2014.
- Belamarić J. (2012), *Gaius Aurelius Valerius Diocletianus Pius Felix Invictus Augustus i njegova palača u Splitu = Gaius Valerius Aurelius Diocletianus Pius Felix Invictus Augustus and his palace in Split*, catalogo della mostra (Spalato, Museo della città, 1 agosto – 30 settembre 2012), Split: Muzej grada Splita.
- Bilić D. (2013), *Inženjeri u službi Mletačke Republike – Inženjeri i civilna arhitektura u 18. stoljeću u mletačkoj Dalmaciji i Albaniji* [Gli ingegneri al servizio della Repubblica di Venezia – Gli ingegneri e l'architettura civile nel Settecento nella Dalmazia e Albania veneta], Split: Književni krug.
- Blažević Z. (2008), *Ilirizam prije ilirizma* [L'illirismo prima dell'illirismo], Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Bogdan J., a cura di (2001), *Papinski hrvatski zavod svetog Jeronima* [Il Pontificio Collegio Croato di San Girolamo], Roma: Papinski hrvatski zavod svetog Jeronima, Zagreb: Glas Koncila.
- Božić-Bužančić D. (1999), *Ivan Petar Marchi-Marki: Njegovo djelovanje i njegova oporuka* [Giovanni Pietro Marchi-Marki: La sua attività e il suo testamento], «Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru», 41, pp. 181-202.
- Bonaccorso G. (2008), *Giacomo Antonio Canevari. Modello ligneo per il concorso della sagrestia vaticana, 1715*, in *Magnificenze vaticane*, catalogo

- della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 12 marzo – 25 maggio 2008), a cura di A.M. Pergolizzi, Roma: De Luca editori d'arte, pp. 93-94.
- Burić J. (1966), *Iz prošlosti hrvatske kolonije u Rimu* [Dal passato della colonia croata a Roma], Roma: Novi život.
- Burić J. (1971), *Kanonici hrvatskog kaptola sv. Jeronima u Rimu (1589-1901)* [I canonici del capitolo croato a Roma], «Radovi Hrvatskog povijesnog Instituta u Rimu», III-IV, pp. 91-158.
- Burns H., Fairbairn L., Boucher B. (1975), *Andrea Palladio 1508-1580: The Portico and the Farmyard*, catalogo della mostra (London, Arts Council of Great Britain, 1975), London: Graphic Press.
- Buttarelli S. (2008), *La sagrestia di San Pietro in Vaticano e il concorso dei modelli del 1715*, in *Magnificenze vaticane*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 12 marzo – 25 maggio 2008), a cura di A.M. Pergolizzi, Roma: De Luca editori d'arte, pp. 89-90.
- Caperna M. (1990), *I disegni dell'archivio di San Girolamo in Roma*, «Il disegno di architettura», 1, pp. 15-16.
- Carloni R. (2010), *L'architetto Tommaso Mattei e la lastra tombale del nobile Flaminio Pichi al Gesù*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», n.s., 24, pp. 33-44.
- Contardi B., Curcio G. (1987), *L'Angelo e la città*, catalogo della mostra (Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo 1987), Roma: Palombi.
- Čičin-Šain Č. (1952), *Ilirska akademija u Splitu, njeno vrijeme i sjedište* [L'Accademia illirica a Spalato, il suo tempo e la sua attività], Split: Muzej grada Splita.
- Dixon S.M. (2006), *Between the Real and the Ideal. The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth Century Rome*, Newark: University of Delaware Press.
- Duplančić A. (1989), *Pitanje izgradnje nove katedrale u Splitu do II. svjetskog rata* [La questione della costruzione della nuova cattedrale a Spalato fino alla II Guerra Mondiale], «Baština», 14/19, pp. 108-137.
- Farlati D. (1765), *Illyricum sacrum*, t. III, Ventiis: Apud Sebastianum Coleti.
- Ferraris P. (1995), *Il bosco Parrasio dell'Arcadia (1721-1726) in Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini, Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, pp. 137-152.
- Fischer von Erlach J.B. (1721), *Entwurf einer historischen architectur*, Wien: s.e.
- Fine J.V.A. Jr (2006), *When Ethnicity did not Matter in the Balkans, A Study of Identity in Pre-Nationalist Croatia, Dalmatia, and Slavonia in the Medieval and Early-Modern Periods*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Golub I. (1988), *Ivan Paštrić – Ioannes Pastritius, polihistor i teolog: (1663-1708) sabrana grada* [Giovanni Pastrizio – Ioannes Pastritius, polistorico e teologo; La rassegna documentaria], Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

- Golub I. (1977), *L'Arcade Giovanni Pastrizio – Ivan Paštrić (1636-1708)*, «Atti e memorie dell'Arcadia», ser. 3a, vol. VII, fasc. 1, pp. 85-98.
- Golub I., Kovačić S., Šimundža D., a cura di (1988), *Ivan Paštrić (1636-1708) – život, djelo i suvremenici* [Giovanni Pastrizio (1636-1708), vita, opera e contemporanei], Atti del convegno per 350° anniversario della nascita, Split: Crkva u svijetu.
- Gudelj J. (2008), *Le antichità di Pola nel Quattro e Cinquecento*, tesi di dottorato, relatori H. Burns, N. Grujić, Scuola Studi Avanzati Venezia.
- Gudelj J. (in corso di pubblicazione), *Architettura e diplomazia tra Roma e Dubrovnik: San Girolamo dei Croati e la cattedrale di Dubrovnik nel secondo Seicento*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana».
- Hager H. (1970), *Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova sacrestia di S. Pietro*, Roma: De Luca editori d'arte.
- Hager H. (1999), *I precedenti del concorso di Clemente XI e il Modello Grande per la Sacrestia Nuova di San Pietro in Vaticano, 1715*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, settembre-novembre 1999), a cura di H. Millon, Milano: Bompiani, pp. 568-569.
- Kečkemet D. (2003), *Robert Adam. Dioklecijanova palača i klasicizam* [Robert Adam. Il Palazzo di Diocleziano e il classicismo], Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Kečkemet D. (1987), *Crteži i grafike Dioklecijanove palače Fischera von Erlacha* [I disegni e i fogli grafici di Fischer von Erlach], «Peristil», 30, pp. 127-138.
- Kokša G. (1971), *S. Girolamo degli Schiavoni (chiesa nazionale croata)*, Roma: Marietti.
- Krasić S. (2009), *Počelo je u Rimu. Katolička obnova i normiranje hrvatskoga jezika u XVII. stoljeću* [Iniziò a Roma. La riforma cattolica e la normalizzazione della lingua croata nel Seicento], Dubrovnik: Matica hrvatska.
- Lewis D. (1981), *The Drawings of Andrea Palladio*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art et al., 1981-1982), Washington DC: The International Exhibitions Foundation.
- Magister S. (1999), *I restauri del Raguzzini nelle chiese romane e un caso inedito di collaborazione con Tommaso Mattei, Alessandro Specchi e Pier Leone Ghezzi in Santa Maria in Domnica*, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma: Studi sul Settecento romano, 15, pp. 227-236.
- Magjerec G. (1953), *Istituto di S. Girolamo degli Illirici: (1453-1953)*, Roma: Tipografia della Pontificia Università Gregoriana.
- Mandušić I. (2006), *Bibliografija radova o Bratovštini sv. Jeronima u Rimu* [Bibliografia sulla Confraternita di San Girolamo a Roma], «Croatica christiana periodica», 57, pp. 197-203.

- Manfredi T. (1991), *Tommaso Mattei*, in *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, Roma: Argos, pp. 398-400.
- Manfredi T. (2008), *Filippo Juvarra, Modello ligneo per il concorso della sagrestia vaticana, 1717*, in *Magnificenze vaticane*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 12 marzo – 25 maggio 2008), a cura di A. M. Pergolizzi, Roma: De Luca editori d'arte, pp. 91-93.
- Manfredi T. (2010), *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma: Argos.
- Marasović T. (2010), *Splitska katedrala u ranom srednjem vijeku* [La cattedrale di Spalato nell'alto medioevo], «Archeologia Adriatica», IV, pp. 177-201.
- Minor V.H. (2006), *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Montano G.B. (1624), *Libro primo. Scielta di varii tempieetti antichi. Con le piante et alzatte, disegnati in prospettiva da Gio. Batta Montano Milanese*, Roma: per Gio. Batta Soria Romano.
- Montano G.B. (1681), *Li cinque libri di Architettura di Gio. Battista Montani Milanese*, Roma: da Gio. Giacomo Rossi alla Pace.
- Naginski E. (2014), *The Imprimatur of Decadence: Robert Adam and the Imperial Palatine Tradition*, in *Dalmatia and the Mediterranean. Portable Archeology and the Poetics of Influence*, a cura di A. Payne, Leiden: Brill, pp. 79-111.
- Neville K. (2007), *The Early Reception of Fischer von Erlach's Entwurff einer historischen Architectur*, «Journal of the Society of Architectural Historians», v. 66, n. 2, pp. 160-175.
- Neville K. (2011), *Fischer von Erlach's "Entwurff einer historischen Architectur" before 1720*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 59, pp. 87-101.
- Nikšić G. (1997), *Sujetlo u katedrali sv. Duje u Splitu*, «Kulturna baština», 28-29, pp. 37-48.
- Nikšić G. (2002), *Novi nalazi u koru katedrale sv. Dujma*, «Kulturna baština», 31, pp. 139-162.
- Nikšić G. (2003/2004), *Kor splitske katedrale*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 40, pp. 263-305.
- Petrić R., a cura di (1989-1990), *Chiesa Sistina*, atti del convegno, Roma: Collectanea Croatico-Hieronymiana de urbe.
- Prijatelj K., Gattin N. (1991), *Splitska katedrala* [La Cattedrale di Spalato], Zagreb/Split: Kršćanska sadašnjost.
- Ostojić I. (1975), *Metropolitanski kaptol u Splitu* [Il Capitolo metropolitano a Spalato], Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Portoghesi P. (2011), *Roma barocca*, Roma: Editori Internazionali Riuniti.
- Schneider A. (1932), *Johann Bernard Fischer von Erlachs Handzeichnungen für den Entwurff einer historischen Architectur*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1/4, pp. 249-270.

- Sedlmayr E. (1996), *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, a cura di G. Curcio, Milano: Electa.
- Smith G.R. (1993), *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York: Architectural History Foundation.
- Spon J., Wheler G. (1678), *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce e du Levant*, Lyon: Cellier.
- Ticconi D. (2002), *Tommaso Mattei*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 72, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-mattei_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-mattei_(Dizionario-Biografico))>, 28.11.2014.
- Ticconi D. (2002/2003), *Un inedito di Tommaso Mattei a Genzano: il casino del 'primo dipintor d'Arcadia' Carlo Maratti*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 39, pp. 59-83.
- Tomić R. (2009), *Proširenje splitske katedrale između nadbiskupskih želja, duždeva odobrenja i rimskih projekata* [L'allargamento della cattedrale di Spalato tra i desideri dell'arcivescovo e i progetti romani], in *Sic ars deprenditur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, a cura di S. Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl, Zagreb: IPU, pp. 517-527.
- Tomić R. (2002), *Splitska slikarska baština* [L'eredità pittorica spalatina], Zagreb: Matica Hrvatska.

Appendice

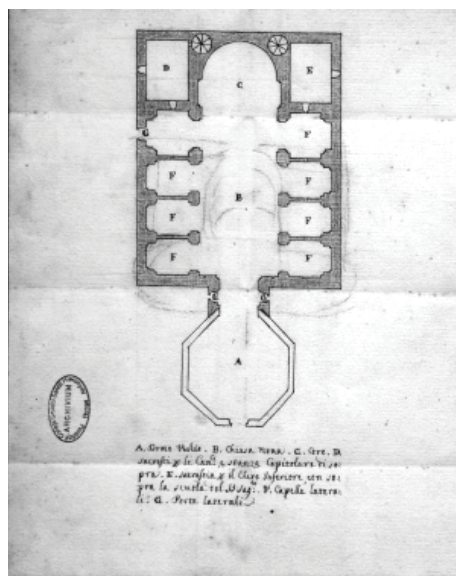


Fig. 1. *Pianta della cattedrale di Spalato con la nuova addizione*, ASG, Scatola Piante, f. 1

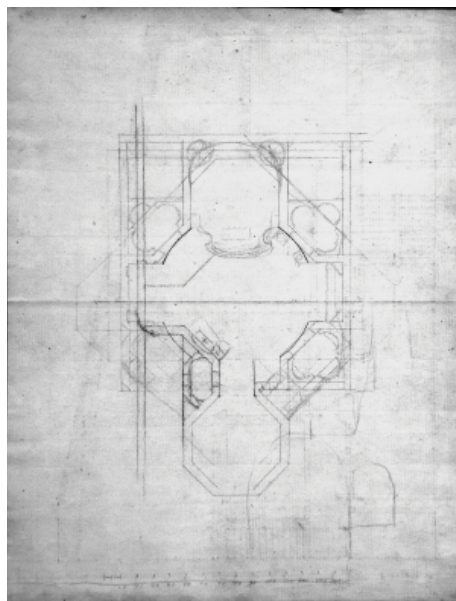


Fig. 2. *Studi per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 2v

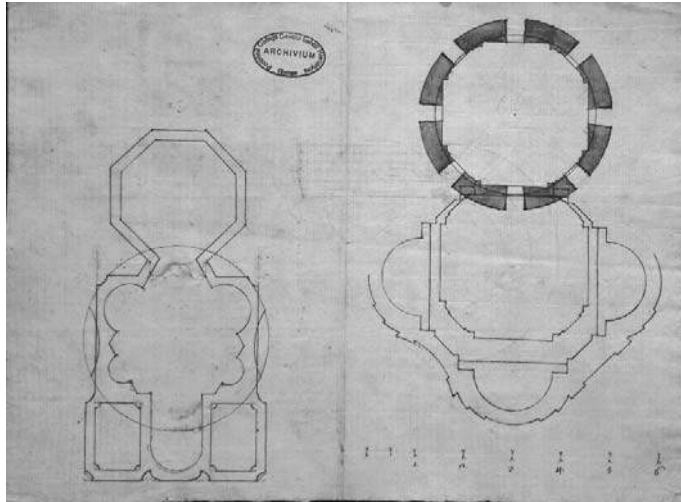


Fig. 3. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 3r

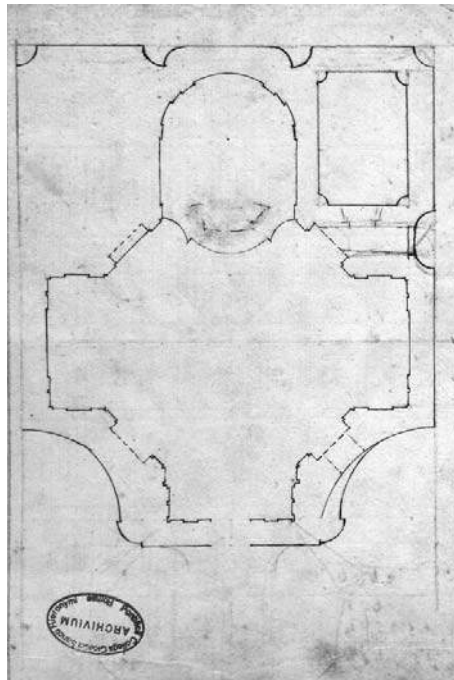


Fig. 4. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 4r

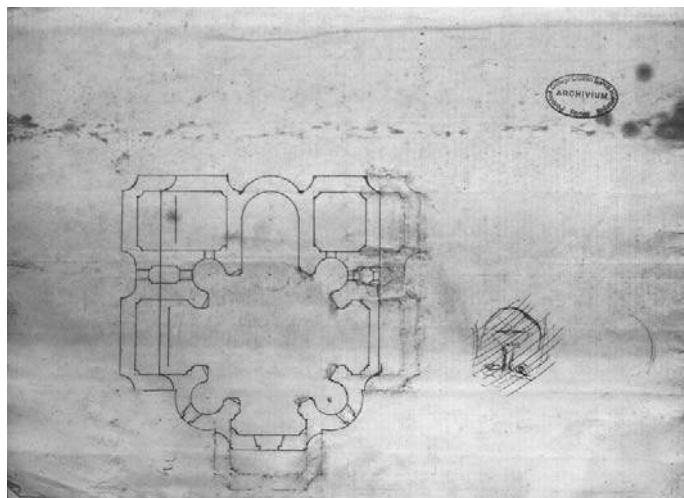


Fig. 5. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 5r

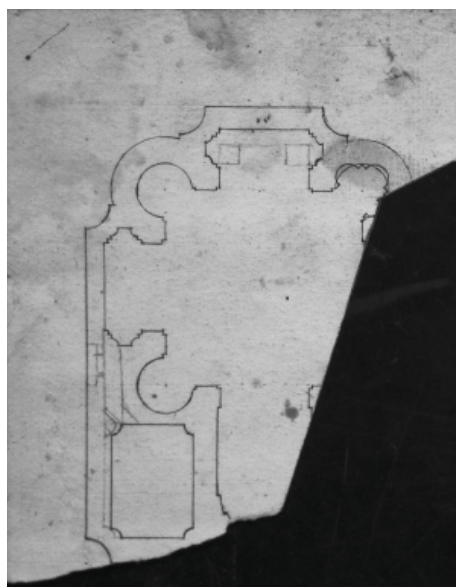


Fig. 6. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 6r

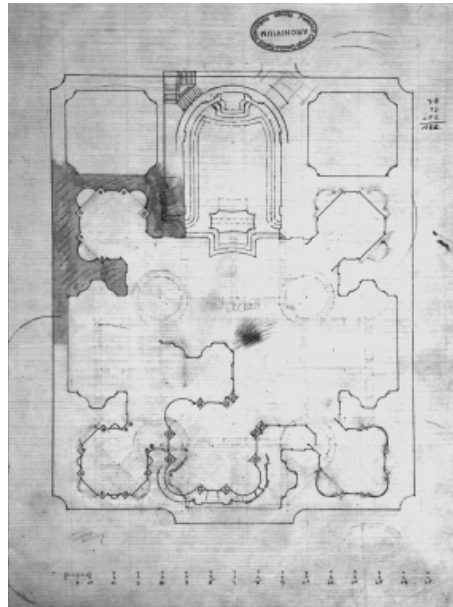


Fig. 7. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 7r

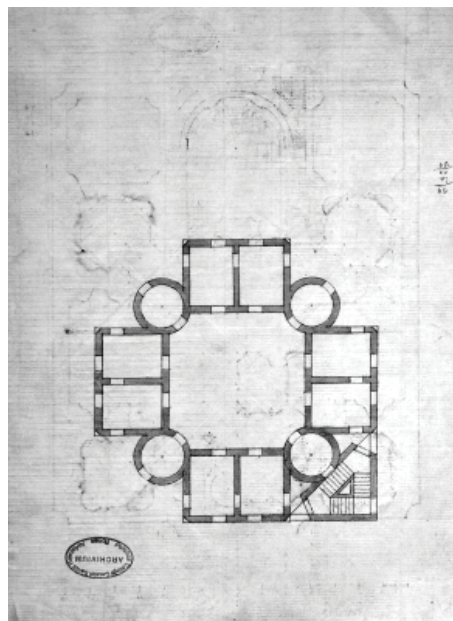


Fig. 8. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 7v

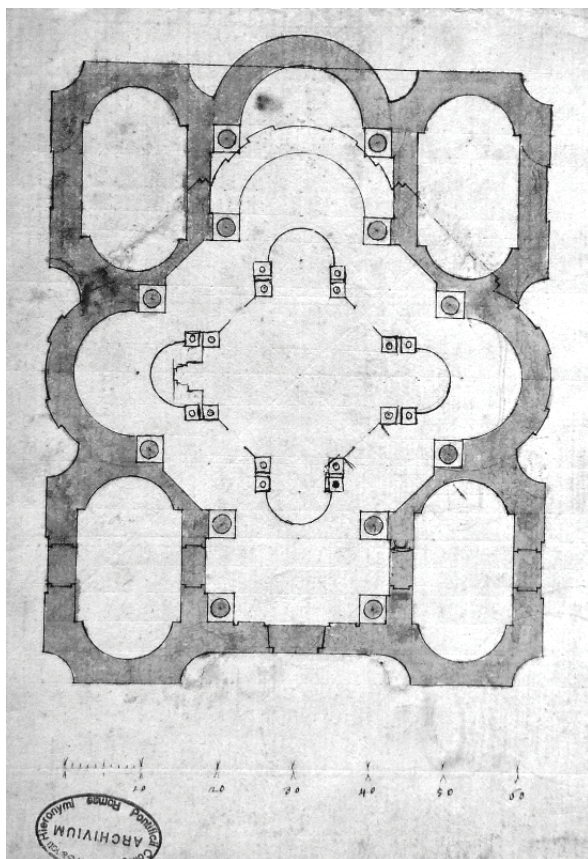


Fig. 9. *Studio per la cattedrale di Spalato*, ASG, Scatola Piante, f. 8

Ascoli 1808-1940. Luoghi della produzione e architetture per il lavoro

Roberto Di Girolami*

Abstract

Nel quadro economico-produttivo dell'Italia tra Ottocento e Novecento, Ascoli rappresenta un caso forse di minor interesse in ambito nazionale o internazionale, ma un caso non certamente anomalo. Sul binomio arretratezza/sviluppo, come altre realtà urbane anche il capoluogo piceno inizia il suo lento processo di modernizzazione economico-produttiva, con effettivi riscontri sull'aspetto fisico della città. La conoscenza storica della struttura produttiva di Ascoli ha messo in luce il carattere più o meno innovativo delle produzioni e dei processi lavorativi, nonché una realtà fisica di natura particolare, con la presenza di una rete di unità produttive diffuse nel tessuto urbano e con un alto grado di integrazione con la città, contribuendo a delinearne la storia e la forma stessa. Riflettendo su un possibile futuro del passato urbano di Ascoli, va evidenziato che storia della città, storia dell'industria e storia dei luoghi della produzione s'intrecciano senza soluzione di continuità.

* Roberto Di Girolami, Architetto e insegnante di Disegno e Storia dell'Arte, Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, via Salaria 190/A, 63100 Ascoli Piceno, e-mail: robertodigirolami@alice.it.

Within the Italian production context between the 19th and 20th century, Ascoli may have been a less interesting case both on a national and international level but it certainly hasn't been an anomalous one. As for backwardness and development, like other urban realities, Ascoli also begins a slow process of economic modernization, which has a significant impact on the town's physical features. Studies on the evolution of Ascoli's production network, have highlighted the somewhat innovative character of the products and working process, as well as a particular appearance characterized by several manufacturing plants rising throughout the town area, which perfectly integrate with the town itself and contribute to build its history and shape. Thinking about the possible reuse of Ascoli's old buildings, it's important to point out that town history and history of the industry and production areas weave together with no interruption.

1. *Fabbriche, opifici, manifatture: la diffusione in città fra 1808 e 1892*

I primi dati sull'ambiente manifatturiero ottocentesco della città di Ascoli provengono dall'inchiesta promossa dai francesi al momento dell'annessione delle Marche al Regno d'Italia napoleonico.

La risposta dell'Amministrazione comunale al questionario inviato nel 1808 dal vice-prefetto del Tronto al fine di accertare le principali fabbriche del distretto mira a rimarcare che

sono diverse le manifatture, e li rami d'industria ma la felice situazione di questo Comune per lo stabilimento di nuovi vantaggiosi opifici potrebbe somministrare la sussistenza a tanti sfortunati, che non hanno mezzi di lavoro, liberare la società da molti oziosi, e ridonargli quello splendore per cui negli antichi tempi ebbe la gloria di esser chiamata Metropoli del Piceno¹.

Nel territorio comunale si rileva la presenza di una cartiera, una ferriera, una ramiera, una vetriera, una fabbrica di calzette di seta, una fabbrica di maioliche ed una cereria. Le prime tre attività, che danno lavoro rispettivamente a ventiquattro, sette e tre operai, sono dislocate, unitamente alla molitura dei cereali, fuori dalle mura sulla sponda destra del torrente Castellano, negli edifici annessi al mulino "di sopra" di Porta Cartara (fig. 1), luogo di produzione più antico ed importante della città, la cui esistenza è accertata sin dal XII secolo²; nel 1808 la proprietà di tali opifici spetta alla Camera apostolica, che dal 1792 li ha concessi in enfiteusi all'intraprendente famiglia Merli, residente in Ascoli già dal XV secolo³.

I restanti rami manifatturieri sono situati all'interno della cinta muraria della città: in particolare, la vetreria dei fratelli Benignetti (rilevata intorno al 1910 da

¹ Archivio di Stato di Ascoli Piceno (d'ora in poi ASAP), *Vice-prefettura del Tronto*, 1808, b. «Corrispondenze tra il podestà, il sindaco e il vice-prefetto».

² Eustacchi *et al.* 1997, p. 121: «Le prime notizie ufficiali che attestano l'esistenza di mulini sul Castellano, risalgono al dicembre 1104».

³ Di Bello 1987, pp. 174, 188, nota 2.

Emidio Silvestri)⁴ e la cereria di Tommaso Liverotti, le quali tengono occupati rispettivamente tredici e tre lavoratori, danno il nome anche alle vie su cui si affacciano i fabbricati che le ospitano⁵; la fabbrica di maioliche, appartenente al Monastero degli Olivetani di Sant'Angelo Magno, è collocata in una casupola nell'orto stesso del convento e risulta affittata a Giacomo Cappelli (cui nel 1810 subentra uno dei cinque impiegati, Giorgio Paci)⁶. In un prospetto sugli opifici esistenti nella città di Ascoli nel periodo 1808-1815⁷, alle manifatture già citate se ne aggiungono due: una fabbrica di cappelli di Giuseppe Poliziani, con tre operai, ed una conceria di pelli di Ridolfo Anastasj che ha due soli dipendenti. Va inoltre menzionato il mulino "di sotto"⁸ (fig. 2), a quattro macine, posto sulla riva sinistra del torrente Castellano, poco a valle del ponte Maggiore, e ceduto anch'esso in enfiteusi dalla Camera apostolica ai Merli nel 1792⁹.

Nei primi anni dell'Ottocento, dunque, gli unici opifici cittadini dotati di macchine, comunque rudimentali, sono i due sul Castellano, i quali utilizzano l'acqua come fonte energetica per muovere i congegni. Il motivo per cui il Tronto, fiume che assieme al suo affluente cinge la città, sulle sue rive non registra la presenza di fabbriche animate da forza idraulica, risiede nella conformazione dell'alveo, troppo incassato tra sponde scoscese che mal si prestano al collocamento di tali primitive industrie; non a caso, nel 1847, anche il grande opificio della concia di pellami (fig. 3) è innalzato, ad opera di mercanti per la maggior parte israeliti, sulla riva sinistra del Castellano, all'incirca a metà del tratto di corso che separa i due mulini e precisamente nei pressi della Porta Tornasacco. Tutte le altre attività censite sono essenzialmente delle manifatture accentrate che vengono insediate in edifici già esistenti all'interno del tessuto urbano.

In seguito alla restaurazione dell'autorità pontificia nel Piceno, avvenuta nel 1815 con la conseguente separazione della provincia di Fermo nelle due delegazioni

⁴ Il dato si ricava mettendo a confronto lo «Stato delle principali fabbriche esistenti nel Comune di Ascoli» (ASAP, *Vice-prefettura del Tronto*, 1808, b. «Corrispondenze tra il podestà, il sindaco e il vice-prefetto»), e il «Prospetto delle fabbriche, ed opificj esistenti nella Città di Ascoli» (ASAP, *Archivio Storico del Comune di Ascoli Piceno* (d'ora in poi ASCA), 1808-1815, b. 18, fasc. 6).

⁵ ASAP, ASCA, II versamento, scaffale 47, b. 6, fasc. 3/1, «Relazione della Commissione incaricata dal Sindaco di Ascoli Piceno di proporre modificazioni ai nomi delle vie e delle piazze della Città». Vicolo (poi rua) della Vetriera è così chiamata in ragione «di un'antica industria cessata solo da pochi anni»; la denominazione attuale è via della Vetriera, e si tratta della prima traversa a sinistra per chi si immette in via Pretoriana da piazza Roma. Via della Cereria è invece l'attuale via S. Giuliano, traversa di corso Mazzini che fiancheggia palazzo Sacconi.

⁶ Gagliardi 1992, pp. 29-35. Probabile causa del cambio di titolarità risiede nel fatto che nel 1810 il governo del primo regno d'Italia procede alla soppressione dei conventi e dei monasteri, indemanando i loro beni: i monaci perdono la proprietà della fabbrica e Cappelli si ritira; nella gestione subentra Giorgio Paci, i cui figli nel 1812 trasferiscono l'attività in via Betuzia (oggi via Tito Betuzio Barro).

⁷ ASAP, ASCA, 1808-1815, b. 18 «Commercio», fasc. 6.

⁸ ASAP, *Catasti*, Urbano Ascoli 1817, reg. 448. Il mulino è censito tra le proprietà di Merli Francesca e Merli Camillo.

⁹ Di Bello 1987, p. 174.

apostoliche di Fermo ed Ascoli, nel 1824 un'altra inchiesta è indetta allo scopo di accertare le condizioni economiche del territorio¹⁰. Rispetto alla situazione precedente, nel «Prospetto delle Fabbriche, Opificj e Manifatture esistenti nella Città di Ascoli»¹¹, vistato dal gonfaloniere, è da segnalare in particolare la comparsa di: un'altra cereria, appartenente ai fratelli Michele e Francesco Marcatili e avente sei operai, posta in un orto adiacente la vetreria Silvestri e prospiciente piazza Montanara¹²; una fabbrica di chioderie dei soci Nicola Voltolini di Trento ed Emidio Silvestri (già impegnato nella produzione vetraria), organizzata sul modello di una manifattura semiaccentrata con un fabbro centrale che pianifica il lavoro e settanta lavoranti sparsi in città; una fabbrica di panni di Francesco De Angelis, con quindici tessitori e diciassette filatrici. Attività produttiva nuova per Ascoli è la raffinazione del cremore di tartaro, che avviene in due fabbriche aventi complessivamente sette occupati e consiste nel ricavare dalla feccia del vino e dal tartaro di botte una sostanza usata prevalentemente come colorante per i tessuti¹³.

A partire dagli anni '20 del XIX secolo, la diffusione fra i possidenti locali dell'opera di Vincenzo Dandolo, *L'arte di governare i bachi da seta*¹⁴, spinge alcuni esponenti delle famiglie benestanti ascolane a formare allevamenti di bachi e ad impiantare piccole filande per la trattura del filo dal bozzolo. Quest'ultimo è un guscio realizzato dal baco mediante la secrezione di un unico filo sottilissimo della lunghezza di qualche centinaio di metri: per poterlo dipanare, occorre uccidere con il calore la crisalide al suo interno prima che si trasformi in farfalla, poiché l'uscita dal bozzolo danneggerebbe irrimediabilmente il filo; al termine di tale operazione si uniscono diversi fili, provenienti da bozzoli immersi in acqua calda, in modo da formarne uno solo di spessore maggiore.

Di numero non precisato nel 1824¹⁵, le filande sono sei nel 1853¹⁶ e anche nel 1861¹⁷; la loro rapida diffusione diviene preoccupante poiché il 22 giugno

¹⁰ Libetti 1988, pp. 106, 115, nota 3: l'inchiesta pontificia del 1824 «nasce con lo scopo specifico di costituire una 'commissione lavori' per la compilazione delle nuove tariffe doganali, visto l'elevato deficit commerciale e il diffuso fenomeno del contrabbando lungo il litorale adriatico».

¹¹ ASAP, *Archivio della Delegazione Apostolica* (d'ora in poi *Del. Ap.*), 1825, b. 2 «Commercio», fasc. 2 «Privative sulla fabbricazione dei generi di commercio».

¹² Successivamente piazza Roma.

¹³ I proprietari delle due fabbriche di cremore di tartaro sono Ignazio Nardinocchi di Ascoli e Nicolò Romantini di Ancarani. «Ad eccezione di piccolissima parte che ne rimane nello Stato per uso di medicinali, il Cremor di Tartaro si vende all'estero, asserendosi che la maggior parte si consuma in Inghilterra e nel Nord per le tinte, e per bevande acidule e rinfrescanti.»

¹⁴ Mariotti 1923, p. 18; Di Bello 2000, p. 68.

¹⁵ Nel «Prospetto delle Fabbriche, Opificj e Manifatture esistenti nella Città di Ascoli» contenuto in ASAP, *Del. Ap.*, 1825, b. 2, le filande non sono censite; nel censimento industriale del 1824 contenuto in ASR, *Direzione generale della statistica*, b. 25, e riportato in Gagliardi *et al.* 2001, si contano sette filande presenti ad Ascoli: quella con il maggior numero di operaie, 57, appartiene a Michele Marcatili, mentre le altre sono di Biagio Emidio Antinori, Giuseppe De Angelis, Serafino Formica, Luigi Marini, Filippo Massei e Antonio Pallotta.

¹⁶ ASAP, ASCA, 1853, b. 6, fasc. 1: i proprietari delle sei filande sono Emidio De Angelis, Michele Marcatili, Eredi Natali, Emidio Pallotta, Aurelio Raggi, Giovanni Tranquilli.

¹⁷ ASAP, *Archivio della Prefettura di Ascoli Piceno* [d'ora in poi APAP], 1863, b. 10

1844 il delegato di Ascoli emana un provvedimento tendente a regolamentare la collocazione di esse all'interno della città: i proprietari sono invitati a scegliere luoghi appartati o posti al di fuori delle mura, mentre, laddove stabiliscano l'attività nelle case urbane, hanno l'ordine di posizionarle nelle stanze più alte e ventilate, permettendo così alle correnti d'aria di allontanare gli odori sgradevoli causati dalla decomposizione delle sostanze animali¹⁸. Inizialmente la filanda più importante e l'unica con macchina a vapore è quella della famiglia Marcatili¹⁹, situata accanto all'orto adibito a cereria dei medesimi proprietari²⁰. Delle altre filande censite tra il 1853 ed il 1861 sono da ricordare: quella di Giovanni Tranquilli, posta in cima a via Pretoriana, all'angolo con via Betuzia²¹; quella di Antonio Silvestri, la quale nel 1876 risulta collocata in una grande casa sul lato ovest di piazza Arringo²²; quella dei Sacconi Natali, insediata nel celebre palazzo di famiglia, sul Corso²³, che con i suoi annessi ospiterà attività legate alla produzione del baco da seta fino addirittura al 1969²⁴. I nomi citati sono di fatto quelli delle famiglie che più si distinguono, nel corso di tutto l'Ottocento e almeno fino agli anni '30 del '900, nell'attuazione di ripetute, e spesso congiunte, iniziative imprenditoriali.

Va evidenziato che gli edifici ed i terreni a sud-est di piazza Montanara costituiscono già dalla prima metà del XIX secolo un polo produttivo ben delineato, per la presenza di fabbriche di vetri e di cera e di una filanda, tutte annesse alle abitazioni dei rispettivi proprietari, i Silvestri ed i Marcatili, secondo il modello ricorrente e ancora attuale della casa-fabbrica; a queste attività si aggiunge, nella seconda metà del secolo, una bigattiera collocata al primo piano dell'edificio della vetreria, mentre nei primi anni del '900 il palazzetto costruito in luogo della cereria ospiterà uno stabilimento bacologico.

Laddove si scelgono, come luoghi destinati alla produzione, siti della città che rivestono particolare importanza per la posizione o per la presenza di monumentalità, sorgono questioni legate all'ornato pubblico o al rapporto da instaurarsi tra la nuova costruzione e la preesistente. È il caso di due opifici sorti all'incirca alla metà del secolo: una coppia di fabbriche di gesso tra il 1852 ed il 1854, e l'officina del gas a partire dal 1865. Le prime sono erette dal pievano Luigi Crocetti ai lati della testa orientale del ponte Maggiore e appaiono

«governo», fasc. 8. I proprietari delle sei filande sono Emidio Albanesi, Giovan Battista Marcatili, Francesco Sacconi Natali, Baldassarre Saladini, Antonio Silvestri, Giovanni Tranquilli.

¹⁸ La notizia è riportata in Libetti 1986-1987.

¹⁹ Di Bello 2000, p. 68.

²⁰ Cfr. le proprietà di Marcatili Luigi in ASAP, *Catasti*, Urbano catasto e catastino – Ascoli, reg. 707: la “Filandra di Seta” ha mappale n°1081, la “Fabbrica di Cereria” n°1082 e n°1083.

²¹ Cfr. la particella n°1299/2, sita in via Betuzia (oggi via Tito Betuzio Barro), in ASAP, *Catasti*, Sommarione, 1876, reg. 749.

²² Cfr. la particella n°1100/2, sita in piazza Arringo, in ASAP, *Catasti*, Sommarione, 1876, reg. 749.

²³ Cfr. la particella n°1593/2, sita sul Corso, in ASAP, *Catasti*, Sommarione, 1876, reg. 749.

²⁴ Capponi, Laganà 2004.

come due identiche case di tre piani, valorizzate nei prospetti da bugne che caratterizzano la parte basamentale, gli spigoli, ed i contorni delle aperture: la loro costruzione è approvata dalle autorità competenti poiché con esse, oltre a fornire nuove opportunità di lavoro, si contribuisce ad abbellire l'ingresso alla città grazie ad una disposizione rigorosamente simmetrica e ad un'impostazione formale che non denota la destinazione produttiva. Lo stabilimento del gas è insediato nell'area di San Pietro in Castello (fig. 4), dominata nel mezzo dalla omonima chiesa romanica: un primo progetto prevede il riuso di tale edificio mediante demolizione e conseguente ampliamento della parte absidale, tuttavia con il secondo, definitivo, il tempio è preservato dall'occupazione, e le attrezzature necessarie all'erogazione del servizio sono poste in una schiera di fabbricati realizzati a nord di esso e aventi stile conforme alla sua facciata, come espressamente richiesto dai funzionari del Comune preposti alla valutazione dell'intervento: ciò comporta l'inserimento di aperture ad arco a tutto sesto, riecheggianti il portale della chiesa, nei prospetti rivolti verso il piazzale interno.

Il 30 dicembre 1861 il prefetto Campi, nel suo «Rapporto sull'industria manifatturiera della Provincia di Ascoli», afferma che

Attualmente, d'industrie che possono meritare l'attenzione dello Statista non havene in questa Provincia che la Trattura della Seta e le fabbriche di Cremor di Tartaro, le quali mettono in commercio una rilevante quantità di prodotti; le altre o sono tuttora nell'infanzia, oppure sono sì scarsamente ristrette di mezzi e povere d'importanza da non poter essere degnamente comprese in una Statistica industriale propriamente detta²⁵.

Dalla relazione risulta quindi che l'industria serica ad Ascoli è limitata alla sola trattura; la torcitura e la tessitura, fasi successive in cui mediante torsione si dà robustezza al filo e poi lo si dispone con altri sul telaio in modo da ricavare un panno dall'intreccio tra la trama e l'ordito, non trovano sviluppo. Tuttavia, all'inizio degli anni '60, una circostanza negativa, abilmente superata e sfruttata grazie all'ingegno di un giovane studioso ed imprenditore ascolano, determina uno spostamento del processo produttivo ancora più a monte, cioè verso la produzione del seme bachi²⁶, modificando radicalmente ed in maniera positiva il volto dell'economia cittadina negli anni a venire.

Nel 1860, infatti, anche nell'ascolano comincia a diffondersi la pebrina, malattia epidemica del baco da seta, così chiamata per la comparsa di macchie scure simili a granelli di pepe sull'epidermide degli insetti: l'attività delle bigattiere in cui si allevano i bachi, così come quella delle filande, che lavorano solo in estate, subisce un graduale ridimensionamento causando una diminuzione nella produzione serica. In questo frangente emerge la figura di

²⁵ ASAP, APAP, 1863, b. 10 «Governo», fasc. 8. Il «Rapporto sull'industria manifatturiera della Provincia di Ascoli» del prefetto Campi è anche riportato come allegato n°3 in Di Bello 2000.

²⁶ Seme bachi è il nome comunemente usato per indicare le uova dei bachi da seta.

Giovanni Tranquilli²⁷, figlio di Antonio avvocato della famiglia Silvestri e tra gli iniziatori della bachicoltura e sericoltura ad Ascoli; laureatosi in scienze naturali all'Università di Pisa²⁸, dopo la morte del padre egli trova valido soccorso in Antonio Silvestri, il quale assume la direzione della filanda paterna ed inizia con lui dal 1853 l'industria della confezione del seme bachi. Questa, che conosce subito grande successo, si interrompe appunto nel 1860 per il manifestarsi del morbo del bombice del gelso²⁹: negli anni seguenti Tranquilli fa valere i propri studi scientifici e dal 1869-70 riesce ad applicare nei suoi allevamenti, primo in Italia assieme al milanese Susani, il metodo della riproduzione cellulare del seme bachi suggerito da Louis Pasteur nel saggio *Études sur la maladie des vers à soie*: esso consiste nel collocare le diverse coppie di farfalle all'interno di sacchetti cellulari distinti in cui le femmine depongono le uova, e nel procedere poi isolatamente all'esame microscopico delle farfalle avendo cura di mettere da parte le sementi di quelle che risultano immuni dai corpuscoli del contagio.

L'adozione di questi accorgimenti comporta un esito felice ed immediato. Tranquilli, insieme a Guido e Ugo Silvestri, figli del defunto Antonio, provvede subito all'impianto e sviluppo di un complesso di bigattiere a Faiano (fig.5), contrada a nord di Ascoli, in cui mette in pratica quei sistemi di organizzazione e tenuta razionale degli allevamenti del baco da seta di cui è venuto a conoscenza nel corso di un viaggio tenuto in Istria: la scelta di una località isolata rappresenta già un requisito fondamentale per tentare di contrastare la propagazione della malattia; egli stesso fornisce negli anni a seguire un contributo originale all'argomento, mediante l'invenzione della trabaccola³⁰, l'esecuzione a scopo didattico ed illustrativo di plastici dei propri allevamenti (fig.6) nonché di modelli in legno delle tipologie di bigattiere utilizzate, infine la pubblicazione di saggi³¹.

Il successo ottenuto da Tranquilli sollecita una serie di iniziative analoghe nel medesimo campo: si distingue particolarmente Erasmo Mari, segretario del Comizio agrario del circondario di Ascoli Piceno, il quale nel 1872, ottenuta dal Ministero di agricoltura, industria e commercio la direzione del regio

²⁷ È lo stesso Giovanni Tranquilli a spiegare il suo avvicinamento al campo della bachicoltura con il manoscritto *Come divenni bacologo*, conservato nella Biblioteca comunale «G. Gabrielli» di Ascoli Piceno (d'ora in poi BCAP), *Mariotti*, Manoscritti vari sullo studio della bacologia. Il manoscritto è anche riportato come allegato n°5 in Di Bello 2000. Notizie sulla famiglia Tranquilli si trovano anche in Mariotti 1923.

²⁸ È il celebre scienziato ascolano Antonio Orsini che fa compiere a proprie spese studi scientifici al nipote Giovanni Tranquilli.

²⁹ Il baco da seta è la larva dell'insetto *Bombyx Mori* (bombice del gelso) così chiamato perché si nutre esclusivamente delle foglie di gelso; prima di raggiungere lo stadio adulto di farfalla, esso subisce numerose trasformazioni (metamorfosi) attraverso un complesso ciclo vitale.

³⁰ Si tratta di una cassa smontabile in legno, con copertura a una o due falde, concepita per l'allevamento del baco maturo: se realizzata in proporzioni più grandi ed in muratura, essa può divenire una vera e propria bigattiera, come si verifica nel complesso di Faiano; tale invenzione è raffigurata e descritta nel saggio Tranquilli 1910.

³¹ Tranquilli 1907 e 1910.

osservatorio bacologico di Ascoli istituito nel medesimo anno, è il secondo bachicoltore a poter disporre di un microscopio per la selezione del seme³²; nel 1882 egli realizza il proprio grande stabilimento³³ (fig. 7) all'interno delle mura castellane, in un orto di sua proprietà posto a sud-est della città, accanto alla chiesa di San Vittore: i fabbricati che lo compongono si caratterizzano, come nel caso delle bigattiere di Faiano, per la presenza di numerose finestrate disposte in maniera regolare sui muri perimetrali, necessarie alla corretta aerazione ed illuminazione dei locali.

Ben presto la fama delle ditte ascolane specializzate nella confezione del seme bachi cresce in tutta Italia e si protrae fino alla fine degli anni '30 del '900. Numerosi stabilimenti vengono insediati, all'interno della città o nelle immediate vicinanze, in case riadattate all'uso oppure in nuovi edifici appositamente costruiti: basti scorrere le pagine dei registri catastali della città di Ascoli denominati Sommarioni, risalenti al 1876-77 e al 1887³⁴, per imbattersi di frequente in particelle descritte come casa (o porzioni di casa, o casa con locali) "ad uso stabilimento bacologico", "ad uso bigattiera", "per confezionamento seme bachi"; tra le nuove costruzioni si segnalano invece, dalla fine degli anni '80, lo stabilimento bacologico Panzini, realizzato nell'allora deserta zona del Pennile di Sotto, e quello dei fratelli Luciani, eretto nei pressi dei giardini pubblici di corso Vittorio Emanuele: entrambi mostrano la caratterizzazione formale tipica di un palazzo, non denunciando la presenza al loro interno di attività manifatturiere, se non mediante l'insegna posta nella facciata principale.

Nel primo trentennio post-unitario, non si registra un parallelo sviluppo degli altri settori produttivi dell'economia cittadina: costituiscono un'eccezione gli interventi per il potenziamento e l'accrescimento dei tre opifici esistenti sulle sponde del torrente Castellano, attuati per volontà delle più intraprendenti famiglie ascolane: i Merli (divenuti proprietari assoluti dei due mulini nel 1862)³⁵, i Silvestri (già soci di Tranquilli nell'industria bacologica) e Michele Marcatili³⁶.

Tra il 1875 ed il 1885 Luigi Merli attua un vero e proprio rivoluzionamento del mulino "di sotto" mediante la costruzione di nuovi fabbricati ed il miglioramento tecnologico degli impianti: il complesso si ingrandisce notevolmente e va ad ospitare, oltre all'attività di molitura dei cereali e di produzione dell'olio d'oliva, anche la fabbricazione della pasta alimentare e del

³² Di Bello 2000.

³³ All'Esposizione nazionale di Torino del 1898, è premiato con il grande diploma d'onore per essere «il primo Istituto ed il più importante stabilimento bacologico d'Italia».

³⁴ ASAP, *Catasti*, Sommarione, 1876, reg. 749; Sommarione, 1877, reg. 748 «Ascoli Piceno vol. 2°, Esterno»; Sommarione, 1887, reg. 750.

³⁵ Di Bello 1987, p. 175. I mulini "di sotto" e "di sopra" sono affrancati dalla concessione enfiteutica dopo l'unità d'Italia per effetto della confisca dei beni ecclesiastici.

³⁶ È il nipote omonimo del fondatore della cereria di piazza Montanara.

pane, ottenuta con macchinari moderni che ricevono forza motrice, tra l'altro, da una turbina e da un rotone idraulici; viene quindi eseguito un progetto di integrazione verticale tra settori produttivi affini, nonché di collegamento fisico tra edifici che accolgono i vari reparti della lavorazione. Dal 1917 lo stabilimento sarà gestito dalla Società Anonima Molini e Pastifici e agirà fino al 1975, conoscendo un buon successo commerciale anche fuori città.

Intorno al 1877 anche il complesso del mulino “di sopra” è interessato da modifiche che lo rendono idoneo alla lavorazione della carta a ciclo continuo, novità introdotta dalla Società della macchina senza fine, gestita da Enrico Merli e Luciano Luciani. Tale iniziativa però non ha una buona riuscita e, dopo poco tempo, i Merli abbandonano anche la conduzione dello stabilimento preesistente affidandolo alla famiglia Galanti, la quale proseguirà l'attività fino a tutto il primo ventennio del XX secolo.

Luigi Merli si rende protagonista anche dei lavori di ampliamento dell'opificio della concia di pellami: cessata tale attività intorno al 1860, egli nel 1878 acquista l'edificio salvo poi rivenderlo nel 1880, dopo l'esecuzione di rilevanti interventi, alla società formata da Ugo e Guido Silvestri, figli di Antonio, e da Michele Marcatili per la fabbricazione di cristalli. Merli fa costruire un secondo fabbricato, a ovest di quello già esistente, per destinarlo a roteria, ed inoltre fa scavare un canale di derivazione dell'acqua al fine di muovere un rotone idraulico in legno collegato a circa cento torni: in tal modo l'industria vetraria della famiglia Silvestri, attiva fin dagli anni '10 dell'Ottocento nell'edificio di vicolo della Vetriera adiacente la loro abitazione, viene trasferita in locali più attrezzati e consoni ai progetti di espansione della ditta. In realtà, l'azienda chiude nel 1885 ma l'opificio, secondo una prassi consueta per tale categoria di immobili e particolarmente ricorrente in questo caso, continua a riciclarsi mutando nuovamente destinazione produttiva: così, dal 1902 accoglierà un'officina idroelettrica, una segheria elettrica ed una fabbrica di ghiaccio di proprietà degli stessi Silvestri³⁷, mentre dal 1941 diventerà sede dello stabilimento bacologico Tartufoli³⁸, con filanda a vapore.

La conferma che ad Ascoli, almeno fino al 1878, i principali luoghi della produzione coincidono ancora con i tre siti industriali sul torrente Castellano si ha da una lettera spedita il 12 marzo 1878 dal presidente della Camera di commercio ed arti di Ascoli Piceno, Giovanni Tranquilli, al prefetto, in cui si legge:

Gli opifici esistenti in questo Distretto Camerale nei quali gli operaj superano il numero di dieci sono i seguenti:

1° Fabbrica di cristalleria con roteria della Ditta Silvestri e Marcatili in Ascoli Piceno, con

³⁷ I fratelli Ugo e Guido Silvestri rilevano interamente fabbricati e attrezzature nel 1888.

³⁸ Amor Tartufoli, proprietario dello stabilimento, è colui che nel 1951, in qualità di parlamentare, presenta la proposta per l'estensione della Cassa per il Mezzogiorno fino alla valle del Tronto.

60 operai al giorno durante il tempo della lavorazione;
 2° Cartiera a tinelli dei Signori Enrico e Francesco Merli in Ascoli Piceno con n°24 operai;
 3° Altra Cartiera a macchina dei Signori Luciani e C. in Ascoli Piceno con n°16 operai;
 4° Fabbrica di paste a macchina con motore idraulico del Sig. Cav. Luigi Merli pure in Ascoli Piceno con n°14 operai³⁹.

Giulio Gabrielli, nella sua *Ascoli Piceno nel 1882. Guida della città e dintorni*, è del parere che:

Utilizzando la forza motrice de' suoi fiumi le industrie ascolane potranno raggiungere nell'avvenire facile e lucroso sviluppo. Oggi gli stabilimenti industriali riduconsi ad una Fabbrica di cristalli Silvestri-Marcatali, alla Cartiera Merli, alla Fabbrica di pasta ad uso Genova del cav. Merli, alla Fabbrica Cremor di Tartaro, ai lavori in travertino, alla Fluitazione sul Castellano, ma soprattutto e su vasta scala, alla Preparazione semente bachi a bozzolo giallo, nella quale è impiegato un ragguardevole numero di operai⁴⁰.

In complesso quindi, il trentennio 1861-1892 vede un sostanziale ristagno delle attività propriamente industriali: la stessa specializzazione nella confezione del seme bachi appare ancora il prolungamento di un'attività agricola, sebbene estremamente perfezionata, piuttosto che un'attività manifatturiera vera e propria. La statistica industriale indetta nel 1892 dal Ministero di agricoltura, industria e commercio, rileva comunque che nella provincia si trovano

39 stabilimenti per la produzione del seme bachi col sistema cellulare. Di questi stabilimenti 30 si trovano nel comune di Ascoli Piceno e i rimanenti sono sparsi fra 8 comuni della provincia.

Tra gli stabilimenti più importanti del comune di Ascoli Piceno ricorderemo i seguenti: *Tranquilli Giovanni, Mari Erasmo, Ambrosi-Sacconi eredi di Francesco, Panzini Ugolino, Rittatore Giacomo, Luciani Fratelli, Frigerio Luigi, Peslauser Giuseppe, Marini Giov. Battista, Fornari Fratelli, Giovannozzi Filippo, e Imberti Giov. Battista*. [...]

Si calcola che in questa industria siano occupati oltre a 1400 operai (per la massima parte femmine adulte) all'epoca dello sfarfallamento e che questo numero si riduca alla metà circa all'epoca della selezione del seme⁴¹.

³⁹ ASAP, APAP, 1878, cat. VII, fasc. 15 «Notizie sugli opifici».

⁴⁰ Gabrielli 1882, p. 17.

⁴¹ Ministero di Agricoltura Industria e Commercio 1892, pp. 37-38. Oltre agli stabilimenti bacologici, nel fascicolo sono censite, nell'ordine, le seguenti attività produttive presenti nel comune di Ascoli: officina meccanica presso l'educatorio Principe di Napoli, officina meccanica di Vincenzo Ceci, officina del gas, fornaci (21, di cui 18 attive), fabbrica di fuochi artificiali, fabbriche di paste da minestra (4, di cui la più importante è della ditta Merli Eredi), frantoi (13), fabbriche di liquori (3), lavorazione di tessuti presso il conservatorio Regina Margherita, opificio per tintura e imbiancamento di filati e tessuti, fabbriche di cordami (6), fabbrica di cappelli, conceria di pelli, fabbrica di scarpe e pantofole presso l'educatorio Principe di Napoli, cartiera di Venanzio Galanti, stabilimenti tipografici (3, dei Fratelli Cesari, di Giuseppe Valenti presso l'educatorio Principe di Napoli, di Luigi Cardì), fabbrica di mobili presso l'educatorio Principe di Napoli, fabbrica di carrozze e veicoli (2, dei fratelli Cicconi e dei fratelli Mancini), fabbriche di botti, barili e tini (9), fabbrica di fiori artificiali, fabbrica di cappelli di paglia presso l'educatorio Principe di Napoli,

La presenza di tanti bachicoltori nel centro di Ascoli, motivata anche dalle direttive dettate da Pasteur, per il quale è preferibile disporre gli allevamenti dei bachi in più vani di piccole dimensioni al fine di evitare un eventuale contagio globale del seme da parte della pebrina, fa sì che numerosi inquilini di case e palazzi vengano sfrattati per la volontà dei proprietari di riconvertire i locali in bigattiere; sarà anche per risolvere questo problema della casa che, nel 1905, la Cassa di Risparmio di Ascoli sovvenzionerà la fondazione della Società edificatrice di case popolari⁴².

2. *Industrie, stabilimenti, fabbriche: vecchi e nuovi settori produttivi fra 1893 e 1940*

A partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento, nuove zone all'esterno della cinta muraria cittadina iniziano ad essere interessate dall'insediamento di attività produttive: un primo caso è quello dell'area di Campo Parignano che dal 1889, essendo pressoché ineditata⁴³, viene presa in considerazione per localizzarvi il nuovo mattatoio pubblico (fig. 8). All'epoca la struttura è sistemata in alcuni fabbricati adiacenti la chiesa di Santa Maria Intervineas e difatti, tra i progetti vagliati dall'Amministrazione comunale, vi è quello che prevede di ampliarla mediante l'occupazione del tempio cristiano: anche qui, come nel precedente caso dell'officina del gas in San Pietro in Castello, sorgono problemi legati alla conservazione del monumento, i quali alla lunga fanno desistere dal proposito. Così nel 1893 si decide di costruire il nuovo mattatoio in un'area di proprietà comunale accanto al campo di Marte, sebbene permangano delle riserve relative soprattutto alla difficile accessibilità della zona che è collegata alla città dal solo ponte di Sant'Antonio; per la sua progettazione, Enrico Cesari, ingegnere capo dell'ufficio tecnico comunale⁴⁴, si ispira espressamente ai mattatoi di Monaco di Baviera e Roma, considerati quali modelli del genere. Con quest'ultimo, progettato da Gioacchino Ersoch e realizzato al Testaccio nel 1888, si hanno in comune quegli stessi criteri razionali, inerenti le esigenze produttive ed igieniche,

fabbriche di panieri in vimini (2). L'educatorio maschile Principe di Napoli è alloggiato presso il convento annesso alla chiesa romanica di S. Antonio Abate (successivamente dedicata ai SS. Pietro e Paolo) in Campo Parignano.

⁴² La considerazione è stata espressa dallo storico ascolano Giannino Gagliardi in una conferenza sulla bachicoltura, tenuta al Rotary Club di Ascoli Piceno il 7 settembre 1999 e riportata per iscritto all'indirizzo internet <<http://www.rotaryascolipiceno.it/conferenze.htm>>, 15.12.2013.

⁴³ In realtà nella zona est di Campo Parignano, nei pressi della confluenza tra il Tronto ed il Chiaro, è presente la chiesa romanica di S. Antonio Abate (successivamente dedicata ai SS. Pietro e Paolo), con annesso convento in cui è alloggiato l'educatorio maschile Principe di Napoli: i ragazzi accolti vi svolgono delle lavorazioni (vedi nota 40).

⁴⁴ Gabrielli 1948, pp. 99-102. Enrico Cesari, laureatosi ingegnere al Politecnico di Milano, nel 1909 progetta anche il ponte Nuovo che collega la città alla zona di Campo Parignano.

che portano a trasferire un servizio, già esistente, in un'area completamente libera, e a riunire insieme in un unico stabilimento, ma in padiglioni autonomi, una serie di diverse attività relative alla macellazione del bestiame; ulteriori analogie riguardano la connotazione formale dei prospetti, scanditi da finestre a lunetta, e l'utilizzo di elementi costruttivi nuovi, come le colonnine in ferro all'interno di alcuni ambienti.

Nella progressiva urbanizzazione della zona di Campo Parignano gioca un ruolo fondamentale la figura di Giuseppe Maria Matricardi, nella duplice veste di costruttore ed imprenditore: superati gli esami per esercitare la professione di ingegnere civile, egli attua in quest'area il piano regolatore del 1905, mediante la costruzione di un primo nucleo di case popolari (1908), e del ponte Nuovo nonché del viale in prosecuzione di esso (1910). Ma Matricardi si distingue anche per le iniziative volte ad impiantare nuove attività produttive nel medesimo quartiere. Nel 1921 egli edifica, in un terreno di sua proprietà a nord del mattatoio, uno stabilimento per la produzione di maioliche artistiche (fig. 9), tentando in tal modo di far rivivere la tradizione ceramica ad Ascoli dopo la chiusura della fabbrica dei Paci, avvenuta nel 1856⁴⁵; la scelta di decorare la facciata dell'opificio con piastrelle maiolicate realizzate nel medesimo (fig. 10), oltre ad avere valenza pubblicitaria, costituisce una tendenza artistica che distingue anche le architetture di villini e case di villeggiatura sorte nello stesso periodo in città e sul litorale piceno. L'azienda esporta i propri prodotti addirittura in America, ma la crisi economica del 1929 e la conseguente fase di recessione fanno sì che nel 1935 si arrivi alla sua chiusura: fino al 1939 locali ed attrezzi sono concessi in affitto ad alcuni dipendenti, i quali successivamente proseguiranno l'attività in un altro edificio, posto nel quartiere San Giacomo, fondando la Fabbrica delle Maioliche Artistiche Ascolane, poi F.A.M.A.⁴⁶, che opererà fino al 1977.

La presenza di attività produttive a Campo Parignano non si esaurisce tuttavia con la fabbrica delle maioliche: è lo stesso Matricardi che, al manifestarsi in questa dei primi segnali di crisi, si adopera con il socio Attilio Angelini al fine di rilanciare un'ulteriore tradizione ascolana: quella della lavorazione del travertino locale, ora effettuata con mezzi meccanici⁴⁷; egli costruisce il relativo cantiere a nord dello stabilimento delle ceramiche, portando così a tre gli opifici sul lato ovest del viale sorto in prosecuzione del ponte. Sempre intorno al 1930, in un'area a est del medesimo viale, Matricardi realizza, per conto della ditta Catenacci, uno stabilimento bacologico considerato in quel periodo, con la sua

⁴⁵ Gagliardi 1993, pp. 27-30.

⁴⁶ F.A.M.A. sta per Fabbrica Ascolana Maioliche Artistiche.

⁴⁷ Peroli s.d., p. 43: «Ci è caro anche ricordare la perfetta ed accurata organizzazione del lavoro nelle cave e nel Cantiere di Borgo Vittorio Veneto, appositamente costruito sulla sponda del Tronto con un attrezzamento veramente perfetto di macchinario e di moderni strumenti per il raffinamento della materia prima.» Nei cantieri della ditta sono ininterrottamente occupati duecento operai specializzati.

estensione ed i suoi mille dipendenti, il più grande d'Europa⁴⁸: il complesso sarà abbattuto nel 1959 per l'edificazione di nuovi insediamenti abitativi, e alla sua demolizione seguirà quella del mattatoio, la cui presenza all'interno di un quartiere ormai urbanizzato e popolato non è più ritenuta conforme al regolamento igienico-sanitario che vuole tale struttura lontana dai centri abitati.

Altra zona all'esterno della città storica che, dai primi anni del '900, diventa sede di industrie è quella nei pressi della stazione ferroviaria: proprio la presenza strategica di tale infrastruttura, inaugurata il 1° maggio 1886, determina la decisione, da parte di Silvio Meletti e della Società Industriale Italiana⁴⁹, di localizzare nelle sue adiacenze rispettivamente gli stabilimenti per la produzione dell'Anisetta Meletti e per la fabbricazione del carburo di calcio.

Silvio Meletti, il cui padre Antonio è l'amministratore dei beni di casa Silvestri, emerge nel campo della distillazione dei liquori negli anni '70 dell'Ottocento, quando riesce a portare a caratteristiche industriali la produzione casalinga di un liquore d'anice che la madre distilla con mezzi rudimentali; il nome di Anisetta Meletti è coniato nel 1870 e già alla fine del decennio arrivano i primi riconoscimenti in esposizioni in Italia e all'estero⁵⁰. La prima distilleria (fig. 11) viene costruita in zona Pennile di Sotto nel 1887 ma, a causa di un periodo di difficoltà attraversato dalla ditta, nel 1896 l'edificio è venduto; superata brillantemente la crisi, il nuovo stabilimento, maggiormente rispondente al successo commerciale e al prestigio acquisito dall'azienda nel corso degli anni, è collocato a partire dal 1909 (e fino al 1985) di fronte alla stazione ferroviaria, dove Silvio rileva la proprietà di una villa preesistente per destinarla, assieme agli altri fabbricati appositamente realizzati intorno ad essa, alla produzione della propria specialità, ancora oggi richiestissima. All'installazione del nuovo opificio si accompagna l'acquisto dell'ex palazzina della Posta e del Telegrafo in piazza del Popolo, la quale viene trasformata in un caffè artistico che diventa l'emblema della ditta e il sontuoso ritrovo di cittadini ascolani nonché di personaggi illustri che si trovano, anche solo di passaggio, in città⁵¹. Numerosi

⁴⁸ Capponi, Laganà 2004.

⁴⁹ La Società Industriale Italiana, costituitasi nel 1905 a Roma e controllata da finanzieri genovesi, viene convinta nello stesso anno ad impiantare una fabbrica di carburo di calcio ad Ascoli dall'ingegnere Venceslao Amici di Acquasanta, autore del progetto per la realizzazione della ferrovia Ascoli-Roma. Con tale industrializzazione indotta si mira a risolvere il problema della disoccupazione che ad Ascoli riguarda esclusivamente gli uomini, poiché le donne sono impegnate nell'attività di confezione del seme bachi.

⁵⁰ Nel 1879 la Meletti ottiene anche l'ambito riconoscimento di azienda fornitrice della Real Casa.

⁵¹ Celani *et al.* 1998, pp. 7, 37, 50. Il compito di trasformare la palazzina della Posta e del Telegrafo in caffè è affidato all'ing. Enrico Cesari e al pittore Pio Nardini; l'inaugurazione ufficiale di quello che diventerà uno dei centocinquanta caffè storici d'Italia avviene il 18 maggio 1907. Il Ministro per i beni culturali, nel decreto del 27 giugno 1981, dichiara: «Il Caffè Meletti riveste eccezionale interesse artistico e storico per la coerenza che lo lega alle strutture in un tutto inscindibile, per l'unitarietà, essendo rimasto, salvo qualche piccola variante, nello stato originario, per l'eleganza delle linee e del decoro che ne fanno un raro documento di stile liberty nella regione

manifesti pubblicitari, realizzati anche da artisti di chiara fama come Marcello Dudovich, contribuiscono a promuovere l'Anisetta Meletti in campo nazionale ed internazionale.

La ferrovia, utile all'azienda Meletti per la spedizione delle proprie confezioni, è altresì necessaria allo stabilimento industriale del carburo di calcio per il trasporto delle merci: soltanto in virtù di ciò e del fatto che i forni hanno bisogno di molta acqua e di alte sponde sui fiumi per gli scarichi delle scorie, tale fabbrica è impiantata nel 1906 in un'area a nord della stazione, compresa tra la linea ferroviaria e la scoscesa riva destra del Tronto. Lo stabilimento sfrutta la calce ottenuta dalle pietre di travertino, materia prima di cui Ascoli è ricca, per ricavare, dalla sua cottura in forni elettrici con il carbone, il carburo di calcio: questo, combinato con acqua, origina il gas acetilene, usato prevalentemente per l'illuminazione; l'energia per il funzionamento dei forni viene inizialmente fornita dall'officina idroelettrica realizzata per contratto dalla ditta dei fratelli Merli a Mozzano, mentre nel 1912 entra in funzione la centrale di Venamartello, presso Acquasanta. Dopo una prima fase critica dovuta proprio a carenze nell'erogazione della corrente, dal 1910, grazie all'intervento dell'ingegnere genovese Giovanni Tofani, lo stabilimento si caratterizza per un continuo accrescimento legato all'introduzione dei processi di lavorazione delle ferroleghe (1915), della calciocianamide⁵² (1915), e infine dei carboni elettrici⁵³ (1918) che sono stati prodotti fino al 2007 dalla SGL Carbon, a fronte della chiusura della fabbrica del carburo e della calciocianamide, avvenuta nel 1967. Analogamente a quanto avviene in Umbria, dove stabilimenti di carburo di calcio sono presenti a Foligno, Terni, Narni, Darfo, Collestatte e Papigno, anche ad Ascoli lo sviluppo di quello che, con i suoi innumerevoli capannoni, diventa il più grande e moderno sito industriale della città (fig. 12) si accompagna, già dagli anni '10 del '900, a vibranti proteste, da parte degli abitanti della zona, contro lo sprigionamento di polveri ritenute nocive per la salute.

Tornando agli inizi del '900, un settore tradizionale che consolida in modo definitivo la sua importanza in campo nazionale è quello della produzione del seme bachi, non a caso nel 1908 ha luogo ad Ascoli il congresso della regia commissione serica, presieduto dal ministro di Stato Luigi Luzzatti⁵⁴; nei primi anni del secolo, mentre parecchi bachicoltori dell'Italia del nord lamentano il persistere di malattie quali la pebrina ed il calcino, la provincia di Ascoli è quasi

marchigiana, e perché luogo preferenziale di incontro socio-culturale che ha rivestito in passato e anche oggi continua a mantenere, tanto da essere soprannominato "il Senato"». Sul Caffè Meletti vedi anche Semproni, Calvelli 2004.

⁵² La calciocianamide è un fertilizzante azotato che si ottiene scaldando, ad altissima temperatura ed in presenza di azoto, il carburo di calcio.

⁵³ Lo stabilimento per la fabbricazione dei carboni elettrici è esercitato dalla S.I.C.E., Società Italiana Carboni Elettrici (in seguito Società Italiana dei Forni Elettrici e dell'Elettrocarbonium), già proprietaria di un'industria analoga a Narni. I terreni per la sua costruzione sono ceduti dai fratelli Merli.

⁵⁴ S. E. *l'On. Luigi Luzzatti e la Commissione d'Inchiesta per le Industrie Seriche* 1908, pp. 1-2.

del tutto immune da epidemie, grazie ai sistemi di allevamento adottati: così, la specializzazione nella selezione delle razze destinate alla riproduzione porta al trasferimento di larga parte degli allevamenti nazionali in una ristretta fascia di territorio avente il suo centro ad Ascoli⁵⁵.

A distinguersi nel settore è sempre Giovanni Tranquilli, ma anche imprenditori venuti da fuori città, come il ravennate Angelo Gallo Tarlazzi: entrambi commissionano ad un professionista la progettazione di una sede rappresentativa per il proprio stabilimento bacologico, da realizzare nel pieno centro storico della città. Il primo incarica della redazione del progetto Giovanni Capponi, formatosi alla scuola privata di disegno dell'ascolano Alessandro Nardoni e assistente di Giuseppe Sacconi nei lavori di restauro del duomo di Ascoli e di altri edifici a Roma⁵⁶: il palazzetto (fig. 13), di due piani fuori terra, da lui ideato è costruito intorno al 1904 sull'area della precedente cereria Marcatili, in piazza Montanara, e si caratterizza per la facciata ispirata a motivi architettonici del Rinascimento italiano, ma anche per la copertura lignea a dente di sega (fig. 14) che ne testimonia l'utilizzo a fini produttivi; l'attività che si svolge al suo interno (fig. 15) è strettamente connessa a quella delle bigattiere di Faiano. Ma Tranquilli, nello stesso periodo, opera in altri campi oltre quello della bachicoltura, così fa ideare allo stesso Capponi⁵⁷ un altro opificio, che viene eretto in contrada Pennile di Sopra circa tre anni dopo: si tratta di una fabbrica di spiriti (o distilleria) con cantina, cui viene data forma di un castello nel quale muri merlati e torri massicce curiosamente convivono con un'alta ciminiera in mattoni (fig. 16); l'edificio, affittato ai fratelli Silvestri dopo la morte del proprietario (1923), è perfettamente rispondente alla funzione per la quale è stato creato, essendo tuttora adibito al medesimo uso.

L'altro importante bachicoltore che intende impiantare il proprio stabilimento nel centro della città, Gallo Tarlazzi, si rivolge all'architetto ascolano Vincenzo Pilotti: costui nel 1912⁵⁸ concepisce un palazzo di sei piani, di stile eclettico, che viene innalzato su via Trieste in coincidenza con i lavori di sventramento per l'apertura di tale strada. Non tardano ad arrivare rallegramenti da parte della commissione edilizia comunale verso chi ha saputo in tal modo valorizzare l'ornato pubblico della città: anche in questo caso infatti l'immobile (fig. 17), i

⁵⁵ Di Bello 2000, pp. 118, 128, nota 155; la notizia è ripresa da Pains 1915, pp. 14-15.

⁵⁶ Gabrielli 1938, Gabrielli 1948, pp. 59-60.

⁵⁷ Nella busta contenente le «Memorie genealogiche della famiglia Tranquilli», compresa nel fondo *Mariotti* della Biblioteca comunale di Ascoli Piceno, sono presenti due pergamene, datate 1904 e 1907, con cui Giovanni Capponi porge rispettosì auguri di buon onomastico a Giovanni Tranquilli: quella del 1904 è espressamente dedicata al «Fondatore dell'industria ascolana sul Seme Bachi»; è curioso rilevare come i due opifici realizzati da Capponi per Tranquilli, lo stabilimento bacologico e la fabbrica di spiriti, siano stati riportati d'ufficio nei registri del cessato catasto fabbricati, rispettivamente nel 1905 e nel 1908. Si potrebbe dunque ipotizzare che le pergamene siano donate dal progettista al committente in occasione della realizzazione delle due opere.

⁵⁸ Neri 2003, pp. 15, 40. Palazzo Tarlazzi è la prima opera realizzata da Vincenzo Pilotti nel centro storico di Ascoli Piceno.

cui prospetti sono decorati con stucchi, non denuncia la propria destinazione produttiva se non attraverso l'insegna posta nell'angolo su piazza XXVIII ottobre (oggi piazza Simonetti).

Nel primo ventennio del '900 si rafforza dunque un sistema economico basato sulla coesistenza di industrie tradizionali, come quella bacologica, in grado di trovare nuovi motivi di sviluppo, ed industrie di nuovo tipo, come quella di produzione del carburo, sostenute da gruppi economici esterni all'ambiente imprenditoriale ascolano. Un quadro generale, soprattutto per quanto concerne le fabbriche che impiegano energia elettrica, è fornito dall'articolo *Le Industrie Ascolane*, comparso sulla prima pagina del periodico «il Tronto» del 5 luglio 1919, in cui si afferma che

Sotto questo aspetto Ascoli è sulla buona via, ed il movimento delle industrie, che già vi si sono piazzate ed affermate, e quello di molte altre che si promettono in un avvenire non lontano, la designano come una piccola Terni.

Oramai le energie idro-elettriche dei nostri Fiumi – il Tronto ed il Castellano – non sono più un mito e potenti Centrali sorgono e sorgeranno assai presto a moltiplicare di cento volte le forze che la iniziativa coraggiosa di pochi seppa arginare per destinarla ad un primo apparire dell'industria manifatturiera del nostro Paese.

[...]

L'industria della produzione della elettricità è coraggiosamente passata dal puro campo della distribuzione di energie per luce e per forza motrice [...] alla grande utilizzazione dell'energia nelle industrie chimiche e metallurgiche.

Le centrali elettriche [...] sono date, per ordine di potenzialità, dai grandi impianti sul fiume Tronto della *Società Industriale Italiana* (centrale di Acquasanta), della *Società Elettrica del Tronto* (centrale di Mozzano) e della *Società Idroelettrica di Capodacqua* in Arquata del Tronto (centrale sul rio Capodacqua) oltre il piccolo impianto della *Ditta Fratelli Silvestri* sul Castellano.

[...]

Intanto, alimentati gli impianti elettrici esistenti, sono da tempo in azione un grande *Stabilimento per la produzione del Carburo di calcio* con forni ed impianti per la produzione altresì, in appositi reparti, della *calciocianamide*.

Durante la guerra questo Stabilimento ha potuto produrre in quantità notevolissima *ghisa ed acciaio*.

Questo gruppo di stabilimenti ed officine appartiene alla *Società Industriale Italiana* la quale in questi ultimi anni ha eretto ed azionato un altro grande impianto per la produzione dell'*ossigeno*, ed avendo considerevolmente allargati gli acquisti di aree nei dintorni della sua proprietà, ha intrapresa la costruzione di un grande *Stabilimento per la produzione di carboni elettrici*, spingendola ormai al compimento.

Sussidiariamente e in ordine d'importanza sono alimentati dalla energia elettrica diversi stabilimenti minori, che durante la guerra hanno prodotto proiettili ed altro materiale bellico. Tali le *Officine meccaniche Menghi, Scattini*, quelle presso l'*Educatorio Principe di Napoli* appartenenti alla *Società "Volontè"* di Milano, per la costruzione di macchine e di mobili in ferro e le officine Princivalli, Wich e Antodicola.

Vi sono parecchie *Segherie* e molte officine di magnani, meccanici, lattonieri ecc. e l'impiego dell'energia elettrica è penetrato sino nei più piccoli laboratori, come stirerie ecc.

Si notano poi un *lanificio, molini e pastifici e frantoi per olio*.

Anche l'importante *pastificio* che è aggregato al molino idraulico per la macinazione dei cereali, di proprietà della *Società Molini e Pastifici* sullo sbocco del Castellano, si giova per alcune delle operazioni, specialmente di prosciugamento, della forza elettrica. [...]

Un forte sviluppo ha preso l'industria dei *laterizi* e quella della fabbricazione della calce con in testa le fornaci Di Re a Mozzano di Ascoli, quella Cicconi, Tamburri ed altri in Castel di Lama, Capponi e Angelini di Ascoli, ecc⁵⁹. (fig. 18)

Nel 1927 il memoriale presentato dal sindaco di Ascoli a Benito Mussolini amplia questo resoconto, includendo nel rapporto sull'industria locale tutte le attività degne di nota, in particolare quella di confezione del seme bachi che ha raggiunto proporzioni talmente ragguardevoli da rendere

Ascoli uno dei maggiori centri industriali, se non il principale, della Regione Marchigiana. Ciò è dovuto all'*industria bacologica* ed al fatto che i fiumi che scorrono nelle due vallate in cui Ascoli è situata, hanno reso possibile che essa divenisse un centro di produzione di *energia elettrica* di primaria importanza.

[...]

Ascoli oggi non è soltanto il centro più importante dell'industria bacologica d'Italia, ma si può dire del mondo, e ciò non è una esagerazione, poiché da Ascoli si riforniscono il Giappone, la Cina, l'India, la Turchia, l'Ungheria, la Spagna, la Rumenia, la Bulgaria, per avere il seme adatto agli incroci.

L'industria è tale che merita di essere brevemente illustrata.

In Italia vi sono 170 stabilimenti per la produzione del seme bachi, controllati da due Regie Stazioni di Bachicoltura dipendenti dal Ministero della Economia Nazionale.

Uno ha la sua sede a Padova, ed ha il controllo su gli stabilimenti dell'Alta Italia sino a Pesaro; l'altro ha la sua sede in Ascoli, con il controllo degli stabilimenti del resto del Regno, sino alla Sicilia.

La Regia Stazione di Padova ha il controllo su 62 stabilimenti, quella di Ascoli sugli altri 108.

Di questi 108 stabilimenti, 50 (e sono i più importanti) hanno la loro sede nel Comune di Ascoli Piceno; 20 nel resto della Provincia; 38 nelle Provincie di Ancona, Macerata, Teramo, Aquila, Chieti, Sicilia.

La produzione complessiva di seme bachi ascende in Italia ad *un milione di once*; di queste 300.000 sono prodotte dagli stabilimenti dell'Italia settentrionale, soggetti al controllo della Regia Stazione di Padova; 700.000 dai 108 stabilimenti soggetti a quello d'Ascoli.

Gli stabilimenti situati nella Provincia producono non meno di 500.000 once di seme; di queste, 300.000 once sono prodotte dai 50 stabilimenti che hanno la loro sede nel Comune di Ascoli.

In conseguenza, mentre la Regia Stazione di Bachicoltura di Ascoli ha il controllo su i 2/3 dell'intera produzione nazionale, la Provincia ha la metà di tale produzione e gli stabilimenti ascolani 1/3 circa.

Per dare la dimostrazione della potenzialità di detti stabilimenti (alcuni dei quali sono i maggiori d'Italia) si forniscono alcuni dati, i quali costituiscono anche una prova della importanza della industria agli effetti economici generali.

I dati stessi si riferiscono al 1926.

⁵⁹ *Le Industrie Ascolane* 1919.

I 50 stabilimenti Ascolani impiegano stabilmente durante l'anno 1000 operai tra maschi e femmine; nel periodo della produzione che va dal maggio a tutto luglio il numero delle operaie impiegate raggiunge le 5000⁶⁰.

La concentrazione di stabilimenti bacologici nel capoluogo piceno, soprattutto all'interno del centro storico⁶¹, è testimoniata dalla diffusione di innumerevoli cartoline e manifesti pubblicitari aventi come soggetto principale una figura femminile che mostra prodotti e dotazioni della ditta: bachi sani su rigogliosi rami di gelso, ricchi cestì di bozzoli bianchi e gialli, leggiadri fili di seta, moderni microscopi, vasti stabilimenti. Il raggiungimento dell'apice nella produzione del seme bachi coincide con lo svolgimento in città della Mostra nazionale di bachicoltura e sericoltura⁶², allestita presso il palazzo dei marchesi Odoardi nel luglio del 1930⁶³.

Dopo la grave crisi del 1929, negli anni '30 la struttura produttiva dell'industria locale non conosce più mutamenti di rilievo, anzi, nel caso della bachicoltura inizia un declino inarrestabile che va di pari passo con il ridimensionarsi dell'industria serica, a causa della comparsa delle fibre artificiali e sintetiche⁶⁴. Alla vigilia del secondo conflitto mondiale si verifica perciò una stagnazione nella situazione del settore industriale che potrà essere superata solo nel dopoguerra, con l'adozione di una nuova strategia di sviluppo basata sull'estensione fino alla valle del Tronto della Cassa per il Mezzogiorno⁶⁵. In seguito a tale intervento straordinario, nuove aree da destinare ad insediamenti produttivi moderni saranno individuate a est della città, in zona Castagneti ed

⁶⁰ Comune di Ascoli Piceno 1927, allegato A, pp. 40-46. Oltre all'industria bacologica, si parla, nell'ordine, delle seguenti attività produttive presenti nel comune di Ascoli: stabilimento per la produzione del carburo di calcio, stabilimento per la produzione dei carboni elettrici della S.I.C.E., officine meccaniche (4, delle ditte E. Antodicola, Caiani & Pagni, A. Menghi, E. Princivalli), lavorazione del travertino della ditta Matricardi – Angelini, fornace di calce della ditta Capponi, fabbriche di ceramiche (2, della ditta G. Matricardi e della ditta S.P.A.D.A.), industria alimentare della Società Molini e Pastifici, fabbrica di liquori della ditta Meletti, stabilimento enologico dei Fratelli Silvestri, oleificio della ditta A. Marini.

⁶¹ La dislocazione degli stabilimenti bacologici (e delle altre attività) presenti in città può essere dedotta consultando l'elenco delle ditte, con relativo indirizzo, compilato dal Ministero per il lavoro e la previdenza sociale – Ispettorato dell'industria e del lavoro in occasione del Censimento della mano d'opera occupata nella prima quindicina del luglio 1920 e del novembre 1921, in ASAP, ASCA, 1921, b. 6 «Opere pubbliche», fasc. 3.

⁶² B. S. 1930; Micheletti 1930; *I premiati alla Mostra di Bachicoltura* 1930.

⁶³ Si tratta dell'attuale sede della Camera di commercio in corso Vittorio Emanuele.

⁶⁴ Le fibre artificiali sono prodotte in laboratorio partendo da sostanze organiche: le più famose sono il raion e la viscosa, ottenute dal trattamento chimico della cellulosa e brevettate alla fine dell'800 rispettivamente in Francia e in Inghilterra. Le fibre sintetiche sono create completamente in laboratorio: la prima ad essere brevettata, in USA nel 1939, è il nylon, che viene inizialmente impiegato dalle truppe dell'esercito e tramite queste si diffonde in Europa durante la seconda guerra mondiale.

⁶⁵ La proposta per l'estensione della Cassa per il Mezzogiorno alla valle del Tronto è presentata nel 1951 dai parlamentari Renato Tozzi Condivi e Amor Tartufoli.

in zona Campolungo, secondo una fascia, parallela al Tronto, che proseguirà per tutta la vallata, fino al mare⁶⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- B. S. (1930), *Mostra Nazionale di Bachicoltura e Sericoltura*, «Vita Picena», XXXI, n. 24, 19 luglio.
- Capponi C., Laganà F. (2004), *Semi di seta. La storia dell'industria bacologica ad Ascoli Piceno*, DVD, Ascoli Piceno: Immagine.
- Celani S., Gagliardi G., Marini T. (1998), *Il Meletti*, Ascoli Piceno: Stampitalia.
- Comune di Ascoli Piceno (1927), *Memoriale presentato dal Podestà a S. E. Benito Mussolini Capo del Governo e Ministro dell'Interno*, Ascoli Piceno: Stabilimento Grafico G. Cesari.
- Di Bello G. (1987), *L'attività della famiglia Merli e i primi tentativi di industrializzazione nell'Ascolano*, «Proposte e ricerche», 19, pp. 174-193.
- Di Bello G. (2000), *Economia e società nell'Ascolano dal 1860 al 1940*, Ascoli Piceno: Rotary Club di Ascoli Piceno.
- Eustacchi A. M., Borzacchini V., Guidotti A. (1997), *Gli opifici di Porta Cartara ad Ascoli Piceno. Storia e futuro di un complesso industriale*, Colonnella (TE): Maroni.
- Gabrielli G. (1882), *Ascoli Piceno nel 1882. Guida della città e dintorni*, Ascoli Piceno: Stab. tipografico E. Cesari.
- Gabrielli G. (1938), *La scomparsa di un artista. Giovanni Capponi*, «Vita Picena», XXXIX, n. 23, 11 giugno.
- Gabrielli R. (1948), *All'ombra del colle di S. Marco. Memorie storiche degli ascolani illustri e benemeriti dal 1830 ai giorni nostri*, Ascoli Piceno: Tipografia F. Fiori e Figlio.
- Gagliardi G. (1992), *Storia della ceramica ascolana/3. Come nacque e si sviluppò la fabbrica dei Paci*, «Piceno Economia», IV, n. 5, pp. 29-35.
- Gagliardi G. (1993), *Storia della Ceramica ascolana /8. Dai Paci alla nuova scuola del Matricardi*, «Piceno Economia», V, n. 4, pp. 27-30.
- Gagliardi G., Gagliardi G., Santoni E. (2001), *La provincia di Ascoli nella metà dell'800. Territorio – società – economia*, Ascoli Piceno: Giannino e Giuseppe Gagliardi Editori.

⁶⁶ La stessa industria della carta tornerà a vivere grazie alla Mondadori, la quale nel 1964 impianterà un proprio grande stabilimento su un'area di 450.000 mq nella frazione di Marino del Tronto. Cfr. Lozzi 1969: «Ascoli è stata scelta come sede dello stabilimento perché è convenientemente ubicata e ricca di acqua, si trova nella punta settentrionale del territorio favorito dalla Cassa del Mezzogiorno». Autore del progetto delle opere edili è stato l'architetto Arnim Meili di Zurigo.

- I premiati alla Mostra di Bachicoltura* (1930), «Vita Picena», XXXI, 35, n. 4 ottobre.
- Le Industrie Ascolane* (1919), «Il Tronto», II, n. 20, 5 luglio, p. 1.
- Libetti E. (1986-1987), *Manifatture e tentativi di organizzazione industriale tra Ascoli Piceno e Fermo 1808-1940*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Ancona, Facoltà di Economia e Commercio, a.a. 1986-1987, Relatore prof. Sergio Anselmi (opera consultata presso l'Archivio di Stato di Ascoli Piceno).
- Libetti E. (1988), *L'industria a Fermo e Ascoli Piceno nelle inchieste dell'Ottocento*, «Proposte e ricerche», 21, pp. 106-117.
- Lozzi C. (1969), *L'industria della carta in Ascoli: dalle cartiere medioevali alla Mondadori*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria delle Marche», serie VIII, vol. V, pp. 105-110.
- Mariotti C. (1923), *In memoria del dottor Giovanni Tranquilli*, Ascoli Piceno: s.e.
- Micheletti I. (1930), *L'Esposizione Naz. Serica ricorda all'Italia il compito di difendere il Primato sericolo ed attesta le operose virtù degli industriali e delle maestranze ascolane*, «Eja!», X, n. 26, 19 luglio.
- Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio (1892), *Statistica industriale. Fascicolo XLI. Notizie sulle condizioni industriali della provincia di Ascoli Piceno*, Roma: Tipografia Nazionale G. Bertero.
- Neri M.L. (2003), *Ascoli immaginata / Ascoli costruita*, in *Vincenzo Pilotti 1872-1956. Città immaginata città costruita*, a cura di U. Tramonti, S. Martellucci, Firenze: Alinea.
- Paini C. (1915), *Sericoltura – Produzione, commercio, regime doganale*, Roma: Tipografia nazionale di G. Bertero e C.
- Peroli G., a cura di (s.d.), *Marche e Marchigiani. Industria Commercio Agricoltura Arte*, Fermo: Tipografia Properzi & Spagnoli.
- Semproni F., Calvelli S. (2004), *Il restauro del Caffè Meletti tra ricerca storica e tecnologia di intervento*, Ascoli Piceno: Caffè Meletti.
- S. E. l'On. Luigi Luzzatti e la Commissione d'Inchiesta per le Industrie Seriche (1908), «L'Adriatico e Roma», VI, n. 18, 9 maggio.
- Tranquilli G. (1907), *Del baco da seta suo allevamento e sua riproduzione*, Bologna: Coop. Tip. Mareggiani.
- Tranquilli G. (1910), *Attorno alla seta*, Bologna: Coop. Tip. Mareggiani.

Appendice



Fig. 1. Veduta aerea degli opifici di Porta Cartara nel 1939 (Eustacchi *et al.*, 1997)



Fig. 2. Veduta generale da sud-est del complesso produttivo del mulino “di sotto” intorno al 1930 (Archivio privato Società Impianti Materiali Elettrici)



Fig. 3. Opificio della concia dei pellami allo stato attuale (Foto R. Di Girolami)



Fig. 4. Facciata della chiesa di San Pietro in Castello e muro di recinzione dell'area; sullo sfondo si notano il volume della sala forni e il camino dell'officina del gas (Archivio Iconografico della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, d'ora in poi AIPCAP)



Fig. 5. Bigattiera di due piani, del complesso di Faiano, allo stato attuale (Foto R. Di Girolami)



Fig. 6. Plastico in scala 1:500 delle bigattiere di Faiano, esposto alla Mostra nazionale di bachicoltura e sericoltura del 1930 (Archivio privato Famiglia Orsini)



Fig. 7. Facciata orientale dell'edificio principale dell'istituto bacologico Erasmo Mari intorno alla fine degli anni '30 (AIPCAP)



Fig. 8. Mattatoio pubblico (oggi demolito) in un'immagine dei primi anni del '900 (AIPCAP)



Fig. 9. Fabbrica delle maioliche Matricardi in costruzione accanto al mattatoio pubblico in Campo Parignano (AIPCAP)



Fig. 10. Pannelli ceramici posti sulle finestre del primo piano della fabbrica delle maioliche Matricardi (Foto R. Di Girolami)



Fig. 11. Veduta generale del primo opificio di distilleria dell'Anisetta Meletti (1887-1896) (Archivio privato Ditta Meletti)



Fig. 12. Stabilimento della Società Italiana Carboni Elettrici (poi Società Italiana dei Forni Elettrici e dell'Elettrocarbonium) che dal 1918 si sviluppa ad est di quello del carburo (AIPCAP)



Fig. 13. Veduta generale dello stabilimento bacologico Tranquilli in una cartolina del 1911 circa (Gagliardi 1994)



Fig. 14. Copertura a dente di sega (*shed*) dell'edificio che ospitava lo stabilimento bacologico Tranquilli (Foto R. Di Girolami)



Fig. 15. Operaie in posa all'interno della sala di selezione microscopica, posta al primo piano dello stabilimento bacologico Tranquilli (AIPCAP)



Fig. 16. Fabbrica di spiriti Tranquilli a pochi anni dalla sua costruzione (AIPCAP)



Fig. 17. Veduta generale dello stabilimento bacologico Tarlazzi a pochi anni dalla sua costruzione (Album Tarlazzi)



Fig. 18. Veduta generale della fornace di laterizi Di Re in una foto dell'epoca (Collezione privata Di Re)

La chiesa di Richard Meier a Tor Tre Teste e il suo contributo al consolidamento identitario dei nuovi quartieri della periferia romana oltre il GRA

Giuseppe Bonaccorso*

Abstract

Il contributo proposto ha l'obiettivo di analizzare alcuni significativi brani del tessuto urbano della periferia est di Roma, adottando metodi interpretativi legati alla storia, alla società, alla programmazione urbanistica e alla costruzione. Gli aspetti salienti del quadrante orientale della periferia romana verranno così delineati partendo "dal di dentro", sottolineandone i percorsi, gli spazi e i nuclei compositivi che sono all'origine della struttura e della forma stessa dei quartieri disposti a cavallo del Grande Raccordo Anulare. In questo ambito, si pone l'attenzione su alcuni episodi chiave che vedono protagoniste le nuove chiese che riescono a creare una centralità all'interno dei quartieri periferici sostituendo le biblioteche, le piazze e i centri commerciali. Analizzando da vicino questi esempi si scopre come, di recente, sono state realizzate chiese firmate da architetti di fama internazionale proprio allo scopo di rafforzare, o meglio di costruire, un fattore identitario per ciascun quartiere ubicato nel settore orientale della città. Partendo quindi dal generale si arriva a

* Giuseppe Bonaccorso, Ricercatore in Storia dell'Architettura, Università di Roma "Tor Vergata", e-mail: bonaccorso@ing.uniroma2.it.

indagare una chiesa e un quartiere che possono essere considerati un modello da seguire per tutta la periferia a ridosso del GRA: la chiesa giubilare di Dio Padre Misericordioso progettata da Richard Meier nel quartiere di Tor Tre Teste. La sequenzialità degli eventi che hanno contraddistinto il concorso per la progettazione della chiesa, la scelta della proposta di Richard Meier, la complessità del cantiere, l'analisi tecnica, stilistica e simbolica della realizzazione finale sono quindi analizzate nell'ambito del rapporto con il quartiere e del tentativo di realizzare (attraverso di essa) un centro di attrazione per tutta la periferia.

The article analyses some significant parts of the urban tissue at the eastern periphery of Rome, using the interpretative methods inherent to history, society, urban programming and construction. The most important aspects of the eastern quadrant of the Roman periphery are described "from the inside", accentuating the passages, spaces and elements of composition standing in the origin of form and structure of the neighborhoods in the vicinity of Great Circular Road (GRA). The article proposes that the key episodes in this process are the new churches by internationally famous architects, created as new focal points for peripheral neighborhoods whilst replacing libraries, squares and malls. Recent realizations are seen as intention to enforce, or, better, to construct, an identity factor for each of the neighborhoods in the discussed sector of the city. Starting from the general discourse, the article focuses on one church and one neighborhood that might be considered as models to follow in the entire periphery around GRA: the jubilee church of God the Father of Mercy designed by Richard Meier in the neighborhood of Tor Tre Teste. The sequence of events related to the architectural competition for the church, the choice of proposal by Richard Meier, the complexity of construction as well as the technical, stylistic and symbolical analysis of the building are put in relation to the neighborhood, and finally read as an attempt to create centre of attention for the entire periphery.

1. *Una premessa necessaria*

La quotidiana esistenza del muratore friulano Natale che lavora a Roma nella seconda metà degli anni Cinquanta alla costruzione di alcuni intensivi nel quartiere di Cinecittà, così brillantemente tratteggiata da Vittorio de Sica nel film neorealista *Il Tetto*¹, potrebbe essere il sottofondo documentario per delineare lo sviluppo della periferia orientale della città (fig. 1). Il film racconta le difficoltà di una giovane coppia (Natale appunto e sua moglie Luisa, entrambi in possesso di un'occupazione precaria) che cerca a un prezzo equo un appartamento in affitto. Dalla difficile coabitazione con la famiglia sino alla ricerca impossibile di un alloggio, la storia si conclude con l'espedito di realizzare, da parte di Natale, una baracca ai margini della capitale. Un'iniziativa illegale che gli permetterà però l'immissione in una lista d'attesa per l'assegnazione dell'agognato alloggio popolare. Il film contiene tutte le

¹ *Il Tetto*, regia di Vittorio de Sica, 1956. I condomini di Cinecittà e la chiesa di San Giovanni Bosco fanno da sfondo a tanti noti lungometraggi, tra gli altri si segnalano: *Le notti di Cabiria*, regia di Federico Fellini, 1957; *Audace colpo dei soliti ignoti*, regia di Nanni Loy, 1959; *La dolce vita*, regia di Federico Fellini, 1960; *Mamma Roma*, regia di Pier Paolo Pasolini, 1962.

problematiche che sono sottese all'ampliamento della periferia: la ricerca della casa, il mercato degli affitti, il fenomeno dei baraccati, l'edilizia sovvenzionata e il crescere tumultuoso della città verso l'esterno del Grande Raccordo Anulare.

Proprio lo sviluppo non omogeneo della città e la problematicità sociale delle borgate era del resto già stata rappresentata in diversi film *cult* quali *L'onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa, nel quale Anna Magnani (che interpreta la popolana Angelina) guida la rivolta delle donne della borgata Pietralata spingendole ad occupare, dopo una pernicioso alluvione del vicino fiume Aniene, gli alloggi vuoti di un ampio caseggiato di proprietà di un avido speculatore edilizio; o il noto film *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini nel quale viene dipinto un sottoproletariato emarginato ma vitale che vive nelle borgate comprese tra Pietralata e il Prenestino.

La progressiva attenzione in ambito sociologico e urbano alla struttura dei quartieri suburbani viene evidenziata poi dai primi studi sistematici di Franco Ferrarotti culminati nel celebre libro del 1970: *Roma da capitale a periferia*². Nella sua analisi della periferia romana si evidenziava una corrispondenza reciproca tra la diffusione delle borgate spontanee dei baraccati e il consolidamento sociale dei quartieri di lusso nei quali spesso i lavoratori occupati nei mestieri più umili erano gli stessi baraccati. Il sociologo effettua anche un'estesa indagine sull'emarginazione umana che colpiva gli insediamenti all'estrema periferia orientale di Roma, come pure i difetti dei modelli insediativi dell'edilizia pubblica. Ma soprattutto i diversi criteri utilizzati per l'assegnazione degli alloggi di edilizia economica e popolare e di quelli destinati invece alle numerose famiglie colpite in quegli anni da provvedimenti di sfratto esecutivo. Ferrarotti, nelle successive edizioni del libro³, evidenzia poi come le borgate interne al GRA divengano una sorta di periferie storiche e al proletariato e sottoproletariato si sostituisce progressivamente una nuova popolazione che ambiva a divenire parte integrante del ceto medio. Queste nuove realtà si trovavano dislocate a cerniera tra la città storica e i nuovi quartieri che si sviluppavano oltre il GRA, costituendo di fatto una cintura interna e parallela ad esso. Questi quartieri erano dotati di un disegno urbano omogeneo, fatto di isolati regolari che permettevano un'organizzazione di città fatta di piazze e strade regolari (come per Centocelle, per il Prenestino-Collatino, per Cinecittà, ecc.).

Il territorio delle borgate più esterne (spesso di natura spontanea) era modificato a partire dagli anni settanta del Novecento da nuovi macrosegni insediativi rappresentati dai nuovi complessi residenziali realizzati in base alla legge 167 sull'edilizia pubblica. I nuovi blocchi abitativi, impostati secondo regole geometriche imponenti rispetto all'edilizia spontanea delle borgate, obbligavano a nuovi modi di intendere la residenza e il quartiere⁴. Gli edifici di ampie dimensioni,

² Ferrarotti 1970.

³ Ferrarotti 1979, pp. V-XV.

⁴ Sulla legge 167 si vedano anche gli studi di Maurizio Morandi di prossima pubblicazione.

realizzati con sperimentazioni tipologiche e costruttive coincidenti sovente anche con la prefabbricazione in cemento armato, contenevano alloggi di vari tagli (anche grandi), lunghi corridoi, luoghi comuni, servizi commerciali primari interni al blocco residenziale (fig. 2). Tutti gli interventi avevano in comune una considerevole distanza dalla città storica, meta raggiungibile a fatica con scarsi mezzi pubblici o con la propria auto, sottoponendosi a lunghe file quotidiane nelle saturate strade consolari. Anche in questo caso alcuni film rappresentano bene la realtà dei quartieri ora detti “dormitorio”. La mancanza delle opere di urbanizzazione di base, l’isolamento e la sostanziale mancanza di un’apprezzabile vita sociale e condominiale sono sullo sfondo e in trasparenza nelle sequenze di *Caro diario* (1993) di Nanni Moretti, dove viene tratteggiata una deserta Spinaceto, o ne *Il Mostro* (1994) di e con Roberto Benigni, film ambientato in un affollatissimo condominio a sud di Roma nel popolare quartiere Laurentino 38⁵. Nello stesso quartiere è girato il brillante *I Fichissimi* (1981) di Carlo Vanzina; qui il Laurentino 38 è dotato di un’aura metafisica (analoga allo Spinaceto di Moretti) divenendo così il palcoscenico urbano in cui si amplificano le gesta puerili e burlesche di una famiglia di immigrati pugliesi; in questo caso nella *fiction* cinematografica il Laurentino diviene un quartiere di Rho nell’*hinterland* milanese.

Nel raccontare la periferia romana non si deve poi dimenticare il GRA. La grande arteria anulare che cingendo la città ne definisce gli ambiti tra la periferia, storica ora sempre più spesso definita città nuova (quartieri un po’ organizzati nel tempo) e le nuove infrastrutture urbane che sono dirette filiazioni della legge 167 sull’edilizia pubblica, ma anche dei nuovi quartieri impostati secondo il concetto di nuove centralità dall’ultimo piano regolatore generale di Roma⁶. Gli ambiti connessi tra queste grandi realizzazioni residenziali e il resto del territorio sono caratterizzati da un’edilizia sparsa, in parte spontanea e grandi spazi verdi (in cui è latitante l’ordinaria manutenzione) oltre a tanti resti archeologici purtroppo recintati e sporadicamente fruibili dai residenti i quali si accontentano solo di una visione dal balcone di casa (fig. 3). Un sottofondo acustico continuo e ininterrotto poi solca le vallate della campagna romana e attraversa gli intensivi dei quartieri periferici: esso è generato dal traffico automobilistico prodotto dal GRA che diviene una colonna sonora diffusa per tutta la periferia. Tali fenomeni urbani sono stati studiati dagli Stalker / Osservatorio Nomade, e in particolare da Francesco Careri nel libro *Walkscapes*⁷, e poi dal recente film di Pierfrancesco Rosi che racconta pure le vite appartate e solitarie di alcuni singolari residenti delle abitazioni intorno al GRA⁸.

Altro atteggiamento critico traspare attraverso l’occhio dei fotografi: Gianni Berengo Gardin, Mimmo Jodice e, soprattutto per Roma, Herbert List e Roberto

⁵ *Il Mostro*, regia di Roberto Benigni, 1994.

⁶ Sulle problematiche urbane sorte nelle aree a diretto contatto con il GRA si veda *Grande Raccordo Anulare* 2005.

⁷ Careri 2006.

⁸ *Sacro GRA*, regia di Pierfrancesco Rosi, 2013.

Bossaglia, i quali hanno illustrato l'isolamento dei quartieri, attraverso una visione metafisica dove invero si scorgono evidenti il degrado e l'abbandono. Esemplare è stata la pubblicazione per immagini curata da Francesco Moschini e significativamente intitolata *Perifanie*, nella quale la periferia, rappresentata in bianco e nero, mostra come le aree comuni siano coincidenti con i parcheggi dei nuovi supermercati o dei centri commerciali nei quali i contatti tra i residenti si riducono tra un "mordi e fuggi" che non lascia scie di interazione umana; anzi negli scatti fotografici è enfatizzato come la chiusura degli esercizi commerciali porti all'isolamento nella propria abitazione e a una condizione di palese solitudine⁹.

La mancanza di identità di questi nuovi aggregati urbani diviene così manifesta e a poco servono i tentativi di crearne una nuova attraverso, per esempio, la costituzione di sale anziani, circoli sportivi o nuovi esercizi commerciali, che spesso di piccole dimensioni, non incidono sul territorio anche perché frequentati poco dai residenti. La ragione di questo isolamento è da ricercarsi nelle occupazioni dei residenti che coincidono con lavori svolti lontano e che non permettono se non un contatto fugace e tardivo del quartiere, che avviene nel tardo pomeriggio e comunque troppo tardi per risiedere nelle strade e nelle piazze, tra l'altro non attrattive a tarda sera. Nei quartieri più longevi si è cercato di recuperare una memoria collettiva attraverso gli studi di storia orale che hanno cercato di ricostruire le periferie attraverso libri, siti e piccoli *net-work* radiofonici. E allora il libro di Alessandro Portelli (*Città di parole*) dedicato a Centocelle¹⁰, aiuta a delineare una complessa storia sociale del settore orientale della periferia romana, mentre le *web-radio* (come quella di Corviale¹¹) cercano di creare un volano per interessi comuni e soprattutto per la salvaguardia degli edifici contro il degrado. Attraverso le *web-radio* si riesce a promuovere così iniziative di socializzazione varie quali feste, cene collettive, concerti che però alla fine sono frequentate dal circolo ristretto degli stessi promotori e dei loro familiari. Iniziative di protesta e di denuncia poi sono supportate dai *blogger*, dai periodici a distribuzione gratuita, ma anche dalla musica *underground*, *hip hop* o dai *rapper* che cercano con l'aiuto dei suoni e delle parole di portare in evidenza i problemi della periferia¹².

Questo atteggiamento di mostrare il cuore pulsante del suburbio ha ingenerato un progressivo interesse dei progettisti verso le periferie. E così anche lo strumento del progetto partecipato, spesso denunciato come inutile e

⁹ Moschini 1996.

¹⁰ Portelli *et al.* 2006.

¹¹ Sulle attività multimediali che ruotano a Corviale si veda il sito <<http://www.corvialeurbanlab.it>>, 03.06.2014.

¹² L'espressione musicale della periferia parte dai celebri brani di Adriano Celentano sino a giungere ai taglienti e crudi ritratti dei 99 Posse di Giuliano (Napoli), da J.Ax di Garbagnate (Milano) alla Banda Bassotti di Roma, dai livornesi Negrita ad alcuni brani dei Gemelli DiVersi e dei *rappers* romani Flaminio Maphia e tanti altri.

superato, ha in realtà fatto emergere la volontà, soprattutto per i giovani e gli anziani, di trovare degli spazi laici per incontrarsi, leggere e far conoscere la storia e i bisogni di queste realtà suburbane. Per rispondere a queste necessità sono state promosse le istituzioni delle biblioteche e dei teatri di quartiere. La volontà di sostenere la parte identitaria dei quartieri si è anche alimentata attraverso la costituzione di nuove chiese e di centri parrocchiali in grado di attrarre i residenti a una comune vita sociale. E proprio la mancanza di identità era stata la causa, agli inizi del XXI secolo, di numerose rivolte sociali nelle principali metropoli europee, come quella esplosa nelle *banlieue* francesi del 2005 coinvolgendo le città di Parigi, Marsiglia, Nizza, Tolosa e Digione solo per citare le più importanti¹³.

Tornando alla cronaca romana, l'attenzione riversata alla creazione di un centro identitario nei singoli quartieri ha portato così alla previsione, nei piani regolatori più recenti, di realizzare nuove centralità urbane in periferia del tutto autosufficienti rispetto al resto della città (quartieri dotati di scuole, centri parrocchiali, biblioteche di quartiere, parchi, centri sportivi, cinema, teatro, sale per esposizioni, ecc.). Anche i centri sociali, soprattutto nella periferia est, sono sorti per colmare queste lacune identitarie e per fondare un luogo di discussione laico. Dal punto di vista istituzionale, nel comune sono sorti poi gli assessorati alla periferia e i teatri itineranti (i cosiddetti "teatri tenda") per facilitare l'integrazione dei cittadini.

Tale sforzo si è orientato in prevalenza nel quadrante orientale di Roma, un'area maggiormente colpita dalla nuova edificazione, ma anche nella periferia storica ove la demografia è ancora molto alta. Queste zone si caratterizzano inoltre anche per una nuova ondata migratoria costituita in prevalenza da una fortissima componente dell'Est Europa (soprattutto romeni, ma anche albanesi, moldavi, ucraini e polacchi) e da forti comunità extra-comunitarie (maghrebini, cingalesi, cinesi, africani, colombiani e cubani). Tali nuove immigrazioni fanno sorgere altri centri di aggregazione costituite da moschee, ecc. Da ciò si evince come la periferia orientale di Roma sia un'area molto estesa e complessa per la policroma costituzione sociale e l'associazione con un triangolo che si conficca nel fianco della città è manifestatamente non solo uno schema puramente planimetrico¹⁴.

I quartieri che fanno parte di questo quadrante di Roma portano nomi variamente noti dalla cronaca e dai racconti letterari e cinematografici. Si va da Pietralata al Collatino, da Centocelle a Cinecittà per poi passare al connettivo compreso tra le consolari via Prenestina, via Casilina e via Tuscolana sino a tutta la sequela di borgate che sono caratterizzate dai toponimi contenenti le

¹³ Si veda almeno: Castel 2008; Zachmann 2009 e l'articolo di Valsecchi 2009. Molti spunti legati al mondo delle periferie sono anche nel film: *Cous Cous*, di Abdellatif Kechiche, 2007.

¹⁴ Sulla periferia est di Roma è utile consultare anche Strappa 2012. Mentre sulle nuove centralità previste nel settore orientale della periferia romana si rimanda a Moneta 2012.

Torri (da Torre Maura a Tor Sapienza e oltre il raccordo da Tor Vergata a Torre Gaia per finire alla tristemente nota Tor Bella Monaca, solo per citare quelle più conosciute).

Tutte queste realtà periferiche mancano di piazze vere e proprie e solo di recente, con la progettazione delle nuove stazioni della linea C della metropolitana, come pure di nuove fontane nelle piazze ancora oggi tristemente anonime, ma, soprattutto, con la progettazione di nuove chiese si è cercato un modo per creare dei fuochi urbani identitari per il quartiere. Tale impegno, tenta anche di sostituire e frenare l'aridità delle grandi aree di parcheggio di cui si sono dotati i nuovi centri commerciali che sempre di più spostano altrove la vita dal centro dei quartieri periferici.

In questo ambito, alcuni progetti chiave in realtà erano già partiti nella seconda metà degli anni settanta del Novecento, quando con la creazione di nuovi centri parrocchiali si cercava di tamponare la mancanza cronica dei servizi sociali più importanti. Queste realizzazioni non erano comunque degli episodi sociali isolati e gratuiti, ma erano frutto di convincenti indagini sociologiche e urbane portate avanti *in primis* dalla fondazione Olivetti e successivamente dalla rivista diretta dal cardinale di Bologna Giacomo Lercaro e dall'architetto Glauco Gresleri intitolata «Chiesa e Quartiere»¹⁵.

La rivista, anche in seguito ai dettami proposti dal Concilio Vaticano Secondo (1962-65), teorizzava oltre un nuovo e maggiormente diretto confronto tra i residenti, i servizi e i fedeli del quartiere anche un dibattito circa i materiali costruttivi con cui si realizzavano i centri conventuali e sull'idonea forma tipologica del luogo di culto, della piazza circostante e dei rapporti con i parchi e il verde nella periferia. I progetti pensati per Roma negli anni settanta del Novecento si preoccupavano più di avere locali che una buona architettura, infatti sovente in alcuni quartieri ai margini della città i locali parrocchiali e l'oratorio era l'unico punto di possibile aggregazione sociale¹⁶. La ricerca di quegli anni portò così alla creazione delle cosiddette "caffettiere", chiese a pianta centrale, frequentemente distanti dalle aree residenziali del quartiere, realizzate in cemento a vista e ubicate in mezzo al verde modestamente attrezzato, circondate dai campetti che menzionava spesso Adriano Celentano in alcuni suoi celebri brani musicali¹⁷.

In ogni caso, ancora alla fine degli anni ottanta del Novecento, con la costruzione dei nuovi complessi parrocchiali, si perseguiva il tentativo di creare degli spazi comunitari che dovevano fornire nuovi valori ambientali e sociali ai quartieri periferici senza servizi e con un alto tasso demografico. In questo ambito, il Comune di Roma e la Pontificia Opera per la Preservazione della

¹⁵ Sull'esperienza di «Chiesa e Quartiere» si veda Gresleri *et al.* 2004.

¹⁶ All'uopo si veda l'introduzione del volume Ratti *et al.* 1990, pp. 6-15.

¹⁷ Per tutti: Azzurro (1968, testo di Paolo Conte e Vito Pallavicini), ma anche *Il ragazzo della via Gluck* (1966, testo di Luciano Beretta e Miki del Prete).

Fede programmarono un progetto per l'edificazione di 50 nuove chiese da realizzarsi alla periferia cittadina oltre all'edificazioni di nuove piazze e fontane per rinsaldare un anonimo connettivo urbano. Con queste iniziative la Diocesi di Roma insieme al Comune tentava di ricucire dei brani di città ormai degradati e, al contempo, di orientare la crescita e lo sviluppo di insediamenti di nuova costruzione.

Da questi presupposti, in occasione dell'anno giubilare del Duemila dall'amministrazione comunale (in un comune sforzo con la Pontificia Opera per la Preservazione della Fede) sono partite diverse iniziative volte a coinvolgere grandi architetti e artisti di fama internazionale per firmare nuovi progetti di chiese e centri civici per il quartiere. Si trattò di un'operazione per certi versi analoga a quella coordinata da Achille Bonito Oliva per le cosiddette Stazioni dell'arte della metropolitana partenopea. E quindi non è un fattore isolato che un centro di incontro e di identità sociale a Tor Tre Teste sia la chiesa di Dio Padre Misericordioso realizzata da Richard Meier (con gli arredi di Bulgari). Oppure, nella tristemente nota Tor Bella Monaca, la parrocchiale del Redentore è opera di Pierluigi Spadolini e, per le strutture di Riccardo Morandi, con gli arredi firmati da Mario Ceroli (fig. 4). E ancora, nel Tiburtino, reso famoso dal cinema neorealista, è la futuribile architettura della chiesa di Santa Maria della Visitazione di Saverio Busiri Vici che domina la piazza centrale del quartiere. Per non parlare di Tor Vergata la cui identità è rimarcata, oltre che dalla sua omonima università, dalla chiesa parrocchiale di Italo Rota o dalla cappella universitaria di Vittorio De Feo vicina, tra l'altro, al più celebre monumento dell'archeologia contemporanea: il cantiere interrotto del palazzo dello sport di Santiago Calatrava (fig. 5).

La scelta dell'area di Tor Tre Teste quale territorio esemplificativo della terra di confine tra città e campagna, tra noto e ignoto, tra periferia progettata e periferia spontanea e per tali motivi come area idonea per una chiesa che in occasione del Giubileo del 2000 doveva rappresentare il nuovo millennio, agì da volano per la qualificazione attraverso il complesso parrocchiale griffato della nuova identità rappresentativa di Tor Tre Teste.

Da queste premesse la chiesa di Meier, dedicata a Dio Padre Misericordioso, divenne il nuovo manifesto della periferia est della città.

2. La chiesa di Dio Padre Misericordioso: alcune date fondamentali per la storia dell'edificio sacro

Con un decreto del Cardinale Vicario Ugo Poletti del 20 ottobre 1989, venne sancita la nascita di una nuova parrocchia nella periferia est della Capitale (in località Tor Tre Teste), inizialmente intitolata a San Silvestro Papa. In quegli anni, come accennato, alla necessità di realizzare nuove parrocchie nell'anello

periferico romano si coniugava il desiderio del Vicariato e del Comune di Roma di promuovere delle costruzioni sacre di alto valore architettonico in grado di qualificare anche i contesti residenziali circostanti spesso degradati. A tale proposito viene promosso dal 22 al 23 aprile 1993 il primo convegno sul programma diocesano *50 chiese per Roma 2000*, nel corso del quale si discute anche delle nuove tipologie degli edifici religiosi. Nell'ambito di questo programma viene bandito il 9 novembre 1993 il primo concorso internazionale di idee per due complessi parrocchiali da erigersi rispettivamente nella periferia orientale (località Tor Tre Teste) e meridionale (comprensorio Dragoncello nei pressi di Aprilia) della città. Alla scadenza del bando (aprile 1994), per l'area di Tor Tre Teste vennero formulati 534 progetti; nonostante l'alta partecipazione, la commissione giudicatrice non scelse alcun vincitore, limitandosi a segnalare, attraverso l'attribuzione del solo terzo premio, l'invero molto interessante proposta presentata da Stefano Cordeschi, che si misurava con il paesaggio in parte agricolo che conserva ancora il luogo prescelto per la costruzione.

Tuttavia, alla base della scelta di non assegnare l'incarico progettuale, c'è la decisione presa, sempre dal Vicariato, di realizzare un monumento significativo per ricordare il prossimo Giubileo del 2000 in uno strategico luogo di confine tra città e campagna, tra costruito e inedito. Si decide allora di bandire nell'ottobre 1995 un nuovo concorso, questa volta ad inviti, calibrato ancora una volta sull'area di Tor Tre Teste, al quale vengono invitati un ristretto gruppo di architetti (Tadao Ando, Günther Benisch; Santiago Calatrava; Peter Eisenman; Frank O. Gehry; Richard Meier) senza alcuna presenza italiana. Il meccanismo di selezione prevedeva l'esclusione progressiva dei progetti: in questo senso vengono accantonati dapprima le proposte di Ando, Benisch, Calatrava e Eisenman, per cui il ballottaggio finale si riduce ai due soli progetti di Meier e Gehry. I lavori della commissione giudicatrice (presieduta da monsignor Luigi Moretti) terminano il 25 maggio 1996 con la proclamazione della Richard Meier & Partners Architects quale vincitrice del concorso. Con un nuovo decreto del Cardinale Vicario Camillo Ruini del 6 luglio 1996 la denominazione della parrocchia viene rettificata in "Dio Padre Misericordioso" ed il territorio, interamente circoscritto da un parco pubblico, viene integralmente determinato entro i confini di Tor Tre Teste. Il progetto definitivo viene presentato da Meier a Roma nell'aula magna della pontificia università lateranense il 22 ottobre 1996 nel corso del convegno *L'arte e la chiesa del 2000. Spazio e arredo liturgico*.

Il progetto contiene già tutti i tratti della costruzione poi effettivamente realizzata¹⁸. Il complesso religioso che si compone di due edifici, la chiesa e

¹⁸ Per una ricostruzione storica e per una lettura architettonica della chiesa si veda almeno Castellano 1996, pp. 12-17; Conforti, Marandola 2009, pp. 62-65; De Seta 2003, pp. 201-205; Italcementi Group 2003; Falzetti 2003; Guala 2003, pp. 112-119; Lamberti, Minelli 2006, pp. 3-10; Cassarà 2004, pp. 108-123; Bigliardi 2003; Minicelli 2004, pp. 450-451; Purini 2003, pp. 6-19; Servadio 2003, pp. 24-43; Ciucci *et al* 2006, pp. 144-149.

il centro parrocchiale, è circondato da un ampio lastricato in travertino ed è caratterizzato dalla presenza di tre conchiglie in calcestruzzo intervallate da ampie superfici vetrate. L'ingresso principale, posto sul lato ovest, introduce il fedele nella navata unica della chiesa ed è a sua volta sovrastato dal volume dell'organo; mentre lo spazio della cappella feriale, posizionato sul lato nord della costruzione, è ritagliato al di sotto della prima e seconda conchiglia.

Dai primi di gennaio del 1997 iniziano tutta una serie di incontri, tra il Vicariato e l'architetto americano, che fanno da prologo all'affidamento ufficiale dell'incarico, che prevede anche il controllo della realizzazione. Così dopo una serie di modifiche al progetto, celermente si arriva alla stesura dell'esecutivo. Viene scelta l'Italcementi quale sponsor tecnico della costruzione; il suo impegno si indirizza nella ricerca di soluzioni innovative necessarie a risolvere i complessi problemi strutturali legati alla realizzazione delle conchiglie. A marzo Meier presenta il suo progetto in Vaticano a papa Giovanni Paolo II (1978-2005), ma solo alla fine del 1997 si può affermare che l'esecutivo è concluso: la concessione edilizia è datata infatti 22 dicembre 1997. Agli inizi del 1998 si susseguono gli incontri tra Meier, lo strutturista Antonio Michetti e l'ingegnere Gennaro Guala, quest'ultimo progettista del carro ponte che permette il posizionamento dei conci costituenti le tre conchiglie (che solo successivamente saranno chiamate "vele") caratterizzanti la forma esterna della chiesa. L'Italcementi propone di utilizzare per le vele un innovativo cemento bianco (il *TX Millenium*) mescolato, per la struttura del calcestruzzo, con inerti di marmo di Carrara. Il rito simbolico della posa della prima pietra avviene il 1° marzo 1998 alla presenza del cardinale Camillo Ruini. Adesso la sequenza degli eventi è sistematica: il 1° luglio 1998 avviene l'apertura ufficiale del cantiere. Il 6 luglio 1998 vengono effettuati i lavori di recinzione. Dopo una serie di rinvii e controversie nella gara d'appalto dell'opera, finalmente il 27 ottobre 1998 viene firmato il contratto con l'impresa Lamaro Appalti SpA, ma alle soglie del 1999 i lavori sono appena iniziati. Verso la fine di giugno 1999 si concludono le fondazioni dell'intero complesso religioso. Il 29 ottobre 1999 viene praticamente completato il montaggio del carro ponte realizzato per il posizionamento dei conci costituenti le tre vele (fig. 6). Il 12 luglio 2000 viene messo in opera il primo concio. La realizzazione delle vele viene completata il 19 dicembre 2001, quando sarà posizionato l'ultimo concio sulla terza vela. Nel corso del mese di febbraio 2002 viene smontato il carro ponte. La dedizione della chiesa avviene il 26 ottobre 2003 alla presenza del Cardinale Vicario Camillo Ruini in occasione del 25° anno di pontificato di Giovanni Paolo II. Si ricorda che "Dio Padre Misericordioso" sarà il primo centro parrocchiale consacrato a Roma nel III millennio.

3. *Principali elementi di decorazione/arredo*

La sacralità interiore della chiesa viene ottenuta mediante l'uso diffuso dell'intonaco bianco e dalla luce che entra in maniera indiretta dalle numerose vetrate che caratterizzano la costruzione, rendendo praticamente superfluo l'utilizzo di decorazioni e di statuaria (fig. 7). Quando Meier dice di ispirarsi a Borromini, si possono ricostruire dei curiosi parallelismi con gli interni di alcune importanti costruzioni dell'architetto barocco; essi sono individuabili nell'adozione sistematica dell'intonaco bianco impreziosito a sua volta da nicchie, stucchi, modanature e luce radente che nelle chiese procuravano atmosfera e gravità. Negli esempi borrominiani poi, come nella realizzazione di Meier, anche i dipinti e le statue sono utilizzate per il minimo indispensabile. Pensiamo, per tutti, agli interni di Sant'Ivo alla Sapienza e di San Carlino. Anche in Dio Padre Misericordioso la decorazione figurativa è minima: in questo contesto si può notare solo il Crocifisso in cartapesta del XVIII secolo, inquadrato da un prisma fortemente strombato che lo proietta visivamente verso l'aula. Esso venne donato da un'altra parrocchia periferica romana, quella dei SS. Gioacchino e Anna a Cinecittà est. Quest'ultimo è posizionato in un secondo tempo nella chiesa di Tor Tre Teste, in quanto originariamente Meier aveva pensato di collocare il grande Crocifisso utilizzato da Giovanni Paolo II nelle celebrazioni della Giornata mondiale della gioventù del 2000 tenutasi nel vasto pianoro di Tor Vergata. Dopo il cambiamento di programma del progettista americano, il crocifisso della Giornata mondiale della gioventù è stato allocato a fianco della facciata della nuova chiesa del quartiere di Tor Vergata progettata da Italo Rota e dedicata a Santa Margherita Maria Alacoque.

Tornando alla chiesa di Meier, di fronte l'altare, sopra la bussola d'ingresso, si trova un moderno organo dalle forme geometriche elementari. I banchi in legno massello di faggio evaporato di Slavonia sono stati disegnati anch'essi dall'architetto americano e si caratterizzano sia per le doppie fiancate, sia per le linee dritte e curve che riprendono il motivo delle vele. Gli arredi liturgici e i paramenti sono stati disegnati, realizzati e donati dall'orafo romano Bulgari. Essi sono conservati in una teca vetrata a fianco dell'altare, visibili quindi alla vista dell'assemblea e dei turisti; la maggior parte degli arredi viene utilizzata solo in caso di celebrazioni solenni.

Anche se poste all'esterno della costruzione, meritano una nota anche le cinque campane fuse dalla Pontificia Fonderia Marinelli, benedette l'8 dicembre 2002 e allocate nel campanile della chiesa. La progettazione e la composizione artistica delle campane sono state curate dagli scultori e fonditori Armando e Pasquale Marinelli. I rilievi ricordano i viaggi di Giovanni Paolo II nei cinque continenti. In particolare la campana maggiore (Fa) contiene il bassorilievo dell'Europa; la seconda campana (Si b) è dedicata alle Americhe; la terza (Do) ricorda i viaggi pastorali in Africa e ha l'immagine dello Spirito Santo; la quarta campana (Re) fa riferimento all'Oceania e reca l'immagine del figliol prodigo e

di Madre Teresa di Calcutta; la campana minore (Mi b), dedicata all'Asia, ha impressa la figura di un aborigeno. Tutte le campane inoltre recano iscrizioni che ricordano i primi sacramenti e le principali cerimonie officiate nella chiesa. È degno di un cenno anche il fonte battesimale costituito da una vasca quadrata nella quale si discende in tre gradini e da cui si erge un particolare volume parallelepipedo in travertino, sulla cui sommità è stata scavata una cavità per l'immersione dei neonati.

4. *La chiesa, Tor Tre Teste e il rapporto con la periferia est*

La chiesa di Dio Padre Misericordioso riveste un triplice motivo d'interesse, identificabile rispettivamente nell'originalità del linguaggio architettonico, nella simbologia e nelle innovazioni tecnologiche che presenta la costruzione. Quest'ultima sorge su un lotto di terreno piano e triangolare in località Tor Tre Teste a circa otto chilometri ad est dalle mura aureliane che cingono il centro storico di Roma, ma a meno di due chilometri dall'anello autostradale del Grande Raccordo Anulare (fig. 8).

Il progetto di Meier è costituito da un edificio basato sulle forme del quadrato e del cerchio. Tre sfere di uguale raggio sono la base delle tre vele che con il muro-spina costituiscono il corpo della navata unica della chiesa e determinano gli spazi interni, accogliendo sotto di sé la cappella feriale. L'ingresso si raggiunge attraverso una piazza in travertino, realizzata dagli uffici tecnici del comune di Roma, a sua volta connotata da una lunga panchina che riecheggia modi tipici dell'architettura di Meier. Il sagrato, ancora in travertino, cinge tutti i lati della chiesa e presenta un declivio che termina in corrispondenza del perimetro murario del complesso sacro. Questo declivio offre la possibilità di allagare tutto il sagrato affinché la chiesa (nelle intenzioni di Meier, accostata ad una barca) dia l'impressione che galleggi. Sebbene la forma delle tre vele possa confrontarsi con l'*Opera House* di Sidney in Australia (1956-1973) di Jørn Utzon, l'opera di Meier presenta diverse finalità, ravvisabili proprio nella lettura simbolica, che invero l'architetto mette a punto, dopo la vittoria del concorso. In pratica le tre crescenti superfici sferiche, suggeriscono immediatamente la simbologia delle tre vele gonfiate dal vento. Ciò evoca sia l'immagine paleocristiana della comunità dei credenti che come una nave punta verso il faro di Cristo, ultima meta del viaggio terreno dell'uomo, sia il significato storico del pontificato di Giovanni Paolo II, rappresentato dalla Chiesa che traghetta il fedele verso il terzo millennio. L'elemento dell'acqua e quello della luce, per la loro valenza fortemente simbolica, sono quindi valori costanti del progetto. Il numero tre, identificabile proprio nelle tre vele e in altri particolari della costruzione, vuole chiaramente simboleggiare la Trinità e la dedizione divina. Ricordiamo che la chiesa viene anche chiamata «Dives in misericordia» tenendo conto di

un'affermazione contenuta nella lettera di San Paolo agli Efesini (2, 4) in cui si parla di «Dio che è ricco in misericordia», tema principale dell'Anno Santo del 2000. Alla nave fa riferimento pure la forma dell'altare in travertino: un tronco di cono rovesciato a base ellittica.

La realizzazione delle vele ha poi implicato un grande sforzo costruttivo: come accennato, sono state montate in loco tramite un apposito carro ponte costruito per l'occasione¹⁹. Le vele sono costituite da conci prefabbricati di circa 2x3 metri, dello spessore di 79 centimetri, di colore bianco candido, ottenuto grazie a una miscela di cemento e polvere di marmo di Carrara. Al loro interno cavi pretesi assicurano l'ancoraggio di un concio all'altro e la stabilità della costruzione. Le proprietà chimico-fisiche di questo speciale calcestruzzo garantiscono sia la durata del materiale, sia la protezione dagli agenti atmosferici. Il cemento utilizzato possiede infatti una specifica proprietà autopulente: un processo di fotocatalisi permette l'eliminazione di sostanze inquinanti dalla sua superficie esposta alla luce solare, preservando il colore bianco e la patina. Un cenno anche per il convento annesso alla chiesa. Due passaggi a ponte collegano l'aula al volume scatolare degli spazi parrocchiali che si sviluppa su quattro piani e comprende sale, uffici e l'abitazione dei sacerdoti.

5. Conclusioni, non definitive

La chiesa dopo circa dieci anni dalla sua consacrazione è divenuta l'icona del quartiere, ma non il solo centro d'incontro della zona, la quale conserva come attrattività ancora il parco e, purtroppo, il parcheggio provvisorio dell'unico supermercato di Tor Tre Teste. Quest'ultimo si sviluppa intorno a una struttura polifunzionale coperta mai completata che lo fa assomigliare a un rudere in cemento armato del XXI secolo e che danneggia anche le prospettive visuali della chiesa (fig. 9). L'immagine del tempio di Dio Padre Misericordioso si è invece rafforzata negli anni quale parrocchia del quartiere, molto vissuta anche per le attività che si celebrano in diversi appartamenti privati della zona e che formano una rete di *Domus ecclesiae* come ai tempi della prima cristianità. La zona favorisce questa antica pratica, poiché ricca di vestigia paleocristiane: dai resti dell'abside di Santa Maura alle vestigia della cappella di Sant'Anna su cui si attesta la torre spaccata contenente la lapide, con le raffigurazioni di tre teste (di cui una femminile) che danno il toponimo al quartiere.

¹⁹ Per una analisi costruttiva della chiesa cfr.: Baglione 2003, pp. 20-27; Bonaccorso 1999, p. 7; 2000, pp. 1, 11; Italcementi Group 2003; Falzetti 2003; Marandola 2009, pp. 125-135.

Riferimenti bibliografici / References

- Baglione C. (2003), *Concezione strutturale e costruzione delle vele*, «Casabella», 715, pp. 20-27.
- Bigliardi S. (2003), *Le vele di Meier. Dives in misericordia*, Milano: Arti grafiche Fiorin.
- Bonaccorso G. (1999), *Il cantiere della chiesa di Tor Tre Teste*, «Giornale dell'Architettura», 20, p. 7.
- Bonaccorso G. (2000), *Roma lavori in corso: il cantiere della chiesa del giubileo*, «Giornale dell'Architettura», 25, pp. 1-11.
- Careri F. (2006), *Walkscapes*, Torino: Einaudi.
- Cassarà S., a cura di (2004), *Richard Meier. Opere recenti*, Milano: Skira.
- Castel R. (2008), *La discriminazione negativa. Cittadini o indigeni?*, Macerata: Quodlibet.
- Castellano A. (1996), *La Chiesa dell'anno 2000*, «l'Arca», 107, pp. 12-17.
- Ciucci G., Ghio F., Rossi P. O., a cura di (2006), *Roma. La nuova architettura*, Milano: Electa.
- Conforti C., Marandola M. (2009), *Richard Meier*, Milano: Federico Motta.
- De Seta C. (2003), *Richard Meier e la chiesa del Giubileo a Roma*, in *Architetture della fede in Italia*, a cura di C. De Seta, Milano: Bruno Mondadori, pp. 201-205.
- Falzetti A. (2003), *La chiesa Dio Padre Misericordioso*, Roma: Clear.
- Ferrarotti F. (1970), *Roma da capitale a periferia*, Roma-Bari: Laterza.
- Ferrarotti F. (1979), *Roma da capitale a periferia*, Roma-Bari: Laterza.
- Grande raccordo Anulare* (2005), numero tematico di «Gomorra», Roma: Meltemi editore.
- Gresleri Gl., Bettazzi M.B., Gresleri Gi., a cura di (2004), *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Bologna: Editrice Compositori.
- Guala G. (2003), *La chiesa "Dives in misericordia" di Richard Meier a Tor Tre Teste*, in *Abitare il futuro*, a cura di R. Roda, Milano: BE.MA, pp. 112-119.
- Italcementi Group, a cura di (2003), *Chiesa Dives in misericordia. Roma. Progetto Richard Meier*, I-III, Milano: Italcement Group.
- Lamberti C., Minelli A. (2006), *La chiesa "Dives in misericordia" di Richard Meier: ideazione, realizzazione, significato*, «Bollettino ingegneri», 3, pp. 3-10.
- Marandola M. (2009), *La costruzione in precompresso*, Milano: Il sole 24 ore.
- Minicelli M.C. (2004), *Nuova chiesa a Tor Tre Teste*, «Lazio Ieri e Oggi», 40, pp. 450-451.
- Moneta A. (2012), *Ponte di Nona. Una Centralità nel mercato edilizio romano*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- Moschini F., a cura di (1996), *Perifanie. Roma: appunti sul nuovo paesaggio urbano*, catalogo della mostra fotografica di Roberto Bossaglia, Roma: Kappa.

- Portelli A., Bonomo B., Viccaro U., Sotgia A. (2006), *Città di parole: storia orale da una periferia urbana*, Roma: Donzelli.
- Purini F. (2003), *Troppo divina: Richard Meier, la chiesa di Roma*, «Casabella», 715, pp. 6-19.
- Ratti P., Berarducci F., Bevilacqua C., a cura di (1990), *Guida alle nuove Chiese di Roma*, Roma: Gangemi.
- Servadio L. (2003), *Chiesa Dio Padre Misericordioso a Roma. Le ardite vele del nuovo millennio*, «Chiesa oggi», 62, pp. 24-43.
- Strappa G., a cura di (2012), *Studi sulla periferia est di Roma*, Milano: Franco Angeli.
- Valsecchi R. (2009), *Se la Francia è un incubo. Tra i reietti delle banlieue*, «Liberazione», 26 luglio.
- Zachmann P. (2009), *Ma proche banlieue*, 2 voll., Paris: Barral.

Appendice

Fig. 1. Muratori in una pausa di lavoro nel cantiere adiacente alla chiesa, ancora in costruzione, di Don Bosco a Cinecittà, da *Il Tetto* (1956)



Fig. 2. Roma, Tor Sapienza. Intensivi residenziali progettati da Chiarini (foto F. Monfreda)



Fig. 3. Roma, Torre Maura. Resti dell'acquedotto Alessandrino con allo sfondo le case-torri del quartiere di Tor Bella Monaca



Fig. 4. Roma, Tor Bella Monaca, parrocchia del Redentore



Fig. 5. Roma, Tor Vergata, il cantiere interrotto del palazzo dello sport di Santiago Calatrava, sullo sfondo i Castelli Romani



Fig. 6. Roma, Tor Tre Teste, la fase iniziale del cantiere della chiesa di Dio Padre Misericordioso



Fig. 7. Roma, Tor Tre Teste, chiesa di Dio Padre Misericordioso, scorcio interno



Fig. 8. Roma, Tor Tre Teste, chiesa di Dio Padre Misericordioso, veduta esterna



Fig. 9. Roma, Tor Tre Teste, ruderi moderni del parcheggio adiacente al piccolo centro commerciale del quartiere

Le rovine “dimenticate”. Identità, conservazione e valorizzazione dei resti archeologici nella periferia romana

Maria Grazia Ercolino*

Abstract

La confusa crescita urbana che ha seguito la fine della guerra, con la sua edificazione disomogenea, ha generato, nelle aree periferiche, un nuovo conflitto tra espansione e rispetto delle preesistenze archeologiche, provocando spesso l'accerchiamento dei resti sopravvissuti o episodicamente esumati. Testimonianze che possono mostrare caratteristiche differenti; in alcuni casi le tracce presentano indiscutibili caratteri monumentali, in altri lo scavo può palesare scarni frammenti che necessitano di un lavoro interpretativo per essere compresi. Il rapporto tra città e rovine può cambiare, dunque, in base alla natura del reperto, ma pure delle forme insediative che lo circondano.

Nelle periferie, alla verticalità della sedimentazione nel lungo periodo, si oppone spesso l'orizzontalità: aree molto estese sulle quali sono distribuite testimonianze che, isolatamente, affiorano nel tessuto contemporaneo. Tuttavia il loro stato di abbandono le rende spesso

* Maria Grazia Ercolino, Ricercatore in Restauro Architettonico, Università di Roma La Sapienza, Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, Piazza Borghese, 9, 00186 Roma, e-mail: mariagrazia.ercolino@uniroma1.it.

pressoché irriconoscibili: zone di degrado nelle quali non è garantita neppure la conservazione materiale dei resti. Non è possibile circoscrivere una memoria, il nodo della perimetrazione è tutto qui; solo attraverso il passaggio dalla valutazione della consistenza fisica dei reperti all'individuazione del loro significato sarà possibile ottenere una reale sopravvivenza degli stessi, recuperando loro una leggibilità e un ruolo entro il panorama urbano contemporaneo. Nasce l'esigenza di superare le recinzioni per integrare l'area archeologica nel disegno della città, poiché recuperando la dimensione storica del paesaggio urbano della periferia si può arrivare a costituire quel valore aggiunto che agisce come meccanismo per la coesione sociale e l'identità condivisa tra i cittadini.

Attraverso una serie di esempi concreti, selezionati tra le decine esistenti nel settore orientale della periferia romana, si cercherà di evidenziare come comprensione, conservazione e valorizzazione costituiscano tre tappe imprescindibili e strettamente connesse dello stesso processo; l'unico praticabile se si vuole tentare di spezzare quella "alterità" che quasi sempre caratterizza i resti. Solo attraverso un serio progetto di valorizzazione sarà possibile trasformarli in segni comprensibili, in grado di svolgere un ruolo attivo nella contemporaneità.

In the suburbs, the post-war confused urban growth, with its disorderly edification, has created a new conflict between archaeology and urban planning. This situation has led to the encirclement of the archaeological remains. The archeology emerges in a different ways, sometimes the traces have undeniable monumental characters; other times the excavation may disclose incomprehensible fragments that need an interpretation. The relationship between city and ruins changes depending on the nature of the findings and the surrounding settlement forms. In the suburbs the verticality of the historical stratification is replaced by horizontal: large areas on which are located single evidences embedded in the contemporary city.

Sometimes their existence has prevented the building expansion, however, their neglect state often makes it almost unrecognizable: areas of material and cultural degradation. Memory can not delimit; just passing by the evaluation of the physical consistency of the findings to the identification of their meaning you'll get a real survival of the same, updating them in the contemporary urban landscape. It is necessary to overcome the fences and integrate the archaeological area in the contemporary city because recovering the historical dimension of the suburbs landscape, you can get to be the added value that acts as a mechanism for social cohesion.

Through a series of case-study, selected from among the tens existing in roman suburbs, it can be shown as "understanding", "conservation" and "enhancement", are three basic steps of the same process, the only one able to break the "anonymity" that characterizes the remains. Only a serious project may return them an active role in contemporary city.

Riconferire ai resti antichi una chiave interpretativa che ne possa riaffermare la centralità, anche in rapporto alla vita contemporanea, è un atto necessario e prioritario, particolarmente nelle aree periferiche della grandi città. Le periferie sono spesso ricche di tesori archeologici e paesaggistici ma, sempre più frequentemente, si assiste alla totale mortificazione di questi, relegati in una condizione di incongruenza rispetto all'intorno, avvolti in una muta opacità priva di riferimenti spazio-temporali.

Le rovine che troviamo disseminate sul nostro territorio possono avere valenze molto differenti e non sempre tali da essere apprezzate; non esiste solo lo scavo importante, ma pure la miriade di piccoli interventi di necessità che puntualmente appalesano frammenti, spesso impenetrabili, del nostro passato. Per questo motivo, l'attenzione nei confronti del manufatto antico, sia esso una presenza familiare nel contesto urbano, o sia stato appena riscoperto, non può risolversi unicamente in una, pur fondamentale, disamina storica e filologica.

L'esposizione dei frammenti nella loro materialità, priva di una specifica interpretazione in grado di guidare l'attenzione del visitatore, è del tutto inutile, essendo la semplice immagine inefficace nel trasmettere una memoria.

Come lucidamente chiarito da Daniele Manacorda la percezione di una rovina, da secoli protagonista immutabile di un paesaggio, è qualcosa di totalmente differente rispetto alla comprensione di una serie di lacerti sconnessi che emergono improvvisamente dal terreno. Documenti che, nella loro indecifrabilità, rischiano di rimanere, nell'immaginario collettivo, come un ammasso anonimo di laterizi e calce (fig. 1)¹.

La condizione di estraneità delle antiche testimonianze rispetto al presente vissuto, che coinvolge in modo analogo centri storici e periferie, è fondante e richiederebbe una grande attenzione nei confronti degli aspetti, non solo archeologici, ma pure architettonici, urbanistici e antropologici dei luoghi per poter arrivare a favorire una reale interazione tra resti del passato e vita contemporanea. La recente estensione alle aree archeologiche del concetto di "non-luogo", destinato originariamente ad ambienti di tutt'altra natura, risulta quanto mai efficace per evidenziare l'astrazione di questi siti dal vissuto quotidiano, la mancanza di qualsiasi legame con lo spazio antropologico che li relega, talvolta, a una funzione esclusivamente iconica, molto più spesso all'oblio². È evidente come questa alienazione sia strettamente collegata alle esigenze della conservazione che, sempre più spesso, conducono alla recinzione dei resti, ritenuta l'unica forma valida di salvaguardia (figg. 2-3). Tale sistematico isolamento, da considerare una sorta di effetto collaterale della politica di tutela in vigore in Italia negli ultimi decenni, se da un lato ha avuto il merito di arginare un vandalismo crescente e un'espansione edilizia dilagante, ha, per contro, danneggiato gli stessi resti sopravvissuti, estraniandoli dalle dinamiche urbane e differendo, in mancanza di strumenti adeguati, a un ipotetico futuro, il momento della loro interpretazione e successiva valorizzazione.

Immediatamente si delinea lo stretto legame esistente tra comprensione e conservazione e si chiarisce anche come il significato di quest'ultima non possa coincidere con la valorizzazione, ma ne debba necessariamente costituire un'imprescindibile premessa, da sviluppare, successivamente, con un intervento

¹ Manacorda 2007, p. 92.

² Sull'estensione del concetto di "non-luogo" alle aree archeologiche si vedano Longobardi 2000 e 2002, pp. 41-43.

consapevole, in grado di comunicare alla collettività i risultati di queste ricerche, senza però dimenticare gli ulteriori significati assunti dai luoghi nei secoli e le mutate condizioni contestuali³.

Questo già complicato rapporto tra archeologia e città, acquisisce ulteriori specifiche connotazioni nelle aree periferiche di un contesto di straordinaria complessità come quello di Roma, dove permangono aree congestionate e luoghi di abbandono e dove la distribuzione delle tracce archeologiche è tale da saturare l'intero territorio urbano, generando una convivenza a tratti molto difficile. Centinaia di resti sparsi, isolati e spesso incomprensibili ai più, i quali «presidiano luoghi di memoria molto più difficili da difendere poiché sottoposti all'assedio continuo di un nemico invisibile che è l'indifferenza»⁴.

Da diversi anni, soprattutto grazie alle ricerche di Andreina Ricci, si è portato all'attenzione degli studiosi il problema dell'archeologia nelle periferie; luoghi dinamici, dove si generano e si alimentano i reali processi di cambiamento e di identità culturale della popolazione, da considerarsi ormai come «il vero cuore pulsante delle città»⁵. La minore continuità di vita che connota tali aree rispetto ai centri storici fa sì che alla verticalità della sedimentazione nel lungo periodo sovente si opponga la dimensione orizzontale degli insediamenti, aree molto estese all'interno delle quali sono distribuite testimonianze spesso relative a momenti storici differenti che, isolatamente, affiorano nel tessuto contemporaneo⁶. Si tratta di singoli frammenti da decrittare, che talvolta, in mancanza di uno studio diacronico esteso all'intero territorio, non si riesce nemmeno ad aggregare in contesti più ampi e riconoscibili, complicando l'interpretazione degli stessi e la pianificazione dei successivi interventi⁷.

In aggiunta, rispetto a quanto accade nei nuclei storici delle città, queste testimonianze si devono confrontare con le diversificate realtà delle periferie contemporanee, dove a settori consolidati si alternano zone produttive, lembi di suburbio, aree in corso di urbanizzazione, cantieri e infrastrutture di varia natura. Ambiti che complicano ulteriormente la sopravvivenza dei resti e rimarkano l'esigenza di arrivare a definire piani urbani e progetti architettonici in grado di ricomporre i siti archeologici con il loro intorno⁸. Si perde,

³ Manacorda 2009, p. 10.

⁴ La citazione è in Barbanera 2009, p. 65.

⁵ Zifferero 2009. Numerose le pubblicazioni della studiosa sull'argomento, in particolare si vedano Ricci 1996, 1999, 2002, 2006.

⁶ Ricci 2006, p. 66.

⁷ Il riferimento è alla cosiddetta *Carta dell'Agro*, dove viene segnalata l'esatta posizione di ogni singola testimonianza nel territorio mediante un'apposita legenda prestabilita, ma manca qualsiasi tentativo di interpretare ad una scala più ampia le singole attestazioni; Ricci 1996, pp. 30-40.

⁸ Ricci 2006, p. 11. A questo proposito si accenna, brevemente, all'episodio del ritrovamento, tra il 2007 e il 2008, nell'ambito dei lavori per la realizzazione della nuova TAV a Casalbertone, alle spalle della via Prenestina, di un'enorme *fullonica*, di epoca imperiale, impianto produttivo per la tintura e la lavorazione delle pelli, testimonianza pressoché unica per dimensioni e funzioni, i cui resti, dopo una serie di confronti, sono stata completamente rimossi, smontati e depositati in

frequentemente, nelle periferie, quella capacità di rileggere, anche attraverso i nuovi interventi, le tracce delle sedimentazioni precedenti; la disordinata crescita urbana che ha connotato gli anni recenti della nostra storia, ha spesso annientato le preesistenze, cancellando ogni segno materiale visibile delle azioni pregresse dell'uomo o, in alternativa, relegandone i resti sopravvissuti nelle sporadiche aree verdi residuali; innescando un meccanismo perverso che assume rapidamente i caratteri dell'abbandono. Talvolta si è addirittura giunti al paradosso che, in pochi anni di oblio, si siano perdute non solo la memoria dei resti, ma la loro stessa consistenza fisica, che ha lasciato, come unica traccia di sé, i vuoti tra l'edificato (fig. 4)⁹.

È la già citata “logica del recinto”, che conduce alla perimetrazione delle singole attestazioni, siano esse sopravvissute o appena rinvenute nel terreno, sottraendole al resto del territorio abitabile e sospendendole in una dimensione atemporale¹⁰. Le recinzioni sono diventate un elemento familiare della attuale percezione delle rovine archeologiche, un filtro imprescindibile che condiziona il nostro punto di vista con conseguenze spesso fatali. Una scelta obbligata che sottolinea un'evidente criticità nella gestione di questi luoghi; da un lato il disinteresse di una parte della società nei confronti della propria memoria culturale, dall'altro l'estremo tentativo di difesa condotto dalle istituzioni preposte¹¹. L'invalidabilità di questi recinti va ben al di là del puro dato materico, che impedisce l'attraversamento o il contatto con tali aree poiché sancisce l'indiscriminata alienazione dei resti, sia nei confronti dei cittadini, che delle dinamiche della città contemporanea. Non va certamente dimenticato come solo grazie a questa pratica si sia potuta, in qualche modo, arginare la caotica espansione urbana degli ultimi decenni e salvare dalla distruzione molte testimonianze storiche, e questo è stato possibile anche quando tali attestazioni non presentavano aspetti monumentali, né si era in grado di poterle valorizzare adeguatamente¹². Nondimeno, questa esclusione ha finito con l'impoverire gli stessi, privandoli di un qualsivoglia ruolo.

Se nel passato a questo “splendido isolamento” veniva almeno attribuito un valore iconico, attualmente la segregazione fisica e la mancata fruizione del bene archeologico conducono spesso all'indifferenza e alla perdita di senso condiviso rispetto a quei segni che dovrebbero invece rappresentare la memoria fondativa del luogo¹³. Non ci si può esimere dal riflettere su quanto dannoso possa essere, soprattutto in aree come quelle periferiche, il disinteresse

magazzino, per consentire il proseguimento dei lavori; si veda Musco 2008.

⁹ Bartolone 2013. Si confronti, sull'argomento, l'episodio dei resti della Torre medievale della Rustica, praticamente scomparsi nel volgere di una ventina d'anni, ricordato in Ricci 2002, p. 204.

¹⁰ Manacorda 2007, pp. 113-115; numerosi studiosi si sono interrogati riguardo al tema del recinto archeologico, in particolare cfr. Zanker 2008; Longobardi, Carlini 2009; Aymonino 2010; Bartolone 2013; Ercolino 2013.

¹¹ Zanker 2008.

¹² Santangeli Valenzani, Volpe 2009, p. 210.

¹³ Bartolone 2013.

nei confronti delle rovine, che finisce per trasformare questi spazi in luoghi di degrado ambientale e sociale, all'interno dei quali ai danni prodotti dal tempo e, sovente, dall'abbandono, si somma la mortificazione della loro inutilità (fig. 5)¹⁴.

Non è possibile circoscrivere una memoria che, per sua natura, non è delimitabile: il nodo della perimetrazione è tutto qui. Solo attraverso il passaggio dalla valutazione della consistenza fisica dei reperti all'individuazione del loro significato sarà possibile ottenere una reale sopravvivenza degli stessi, recuperando loro una leggibilità e un ruolo entro il panorama urbano contemporaneo. Da queste considerazioni nasce l'esigenza di superare le recinzioni per integrare l'area archeologica nel disegno della città, poiché recuperando la dimensione storica del paesaggio urbano della periferia si potrà arrivare a costituire quel valore aggiunto che agisce come meccanismo per la coesione sociale e l'identità condivisa tra i cittadini.

L'insieme di queste riflessioni mette chiaramente in risalto come la comprensione, una necessaria conservazione e un'adeguata valorizzazione, costituiscano tre momenti irrinunciabili e intimamente congiunti dello stesso processo, l'unico in grado di restituire dignità al patrimonio archeologico disseminato sul territorio e, al tempo stesso, riattivare il corto circuito tra passato e futuro della città, fondamentale in un contesto come quello romano, dove, nonostante le enormi dimensioni, città antica e contemporanea si contendono, ancora oggi, gli stessi spazi.

Per poter definire meglio la complessità del rapporto che si instaura, nella periferia romana, tra archeologia e città, ed evidenziare, laddove presenti, le differenti reali problematiche che sussistono, anche in funzione delle caratteristiche socio-economiche e antropologiche dei comparti urbani, si è deciso di focalizzare l'analisi su alcuni esempi, selezionati in base a una differente tipologia dei resti¹⁵. Il confronto è stato condotto in due aree diverse del settore orientale della periferia romana, delimitato nella parte settentrionale dalla via Prenestina e in quella meridionale dalla via Appia; all'interno di questo esteso territorio sono stati individuati, tra i tanti, alcuni siti, corrispondenti alle caratteristiche precedentemente indicate, e ricadenti in due aree urbane dalle diverse connotazioni: il Prenestino-Labicano e l'Appio-Latino (fig. 6)¹⁶.

¹⁴ Ricci 1996, p. 13; 2006, p. 102.

¹⁵ Gli esempi sono stati selezionati in base alle seguenti peculiarità: rovine storicamente acquisite (non derivanti da scavo) e tipologicamente riconoscibili; resti storicamente acquisiti (non derivanti da scavo) ma di difficile interpretazione; resti derivanti da scavi recenti; rovine incluse all'interno di parchi archeologici o urbani.

¹⁶ Il settore orientale di Roma, *suburbium* della città imperiale e attraversato da alcune tra le principali vie consolari, era caratterizzato dalla presenza di grandi ville extraurbane, oltre che di una moltitudine di tombe, mausolei e necropoli disseminate lungo le consolari. La sua importanza nei confronti dell'Urbe era accresciuta dal fatto di ospitare i tre principali acquedotti della città: l'*Anio Vetus*, il Marcio e il Claudio.

Quartiere di estrazione popolare il primo, compreso tra le antiche vie consolari Prenestina e Labicana (ora Casilina), sviluppatosi gradualmente, a partire dagli anni Trenta del secolo scorso, con un processo di espansione durato una cinquantina d'anni. Un'area attraversata da importanti nodi infrastrutturali e caratterizzata da un tessuto urbano frammentato ed eterogeneo¹⁷. Aree di edificazione molto intensiva si alternano a nuclei ex-abusivi in parte storicizzati, costituiti da abitazioni basse, e a zone residuali parzialmente inedificate (insediamenti industriali in stato di abbandono, capannoni, orti). Negli ultimi quindici anni la percentuale di immigrati residenti è notevolmente cresciuta per il massiccio afflusso di cittadini provenienti, soprattutto, dalla Cina e dal Bangladesh e questo incremento ha provocato non poche frizioni sociali. Dal punto di vista archeologico, numerose sono le attestazioni sopravvissute, tutt'ora visibili: resti di necropoli e sepolcri che testimoniano dell'importanza dell'area in epoca romana.

Di estrazione medio-borghese, delimitato dalla via Appia nuova e dal parco archeologico dell'Appia antica, è il quartiere Appio-Latino, la cui realizzazione, più o meno coeva, è tuttavia distinta da un'edilizia meno intensiva, con un'ampia prevalenza di palazzine. Al suo interno è tutt'ora individuabile il tracciato dell'antica via Latina, sebbene in alcuni tratti la disordinata edificazione degli anni Settanta abbia obliterato, in parte, la giacitura della strada. Molteplici sono le testimonianze rinvenute, più o meno episodicamente, lungo il percorso, tuttavia della maggior parte di queste non si ha immediata percezione, essendo occultate dal tessuto edilizio contemporaneo¹⁸. Se è praticamente impossibile procedere a una lettura omogenea delle testimonianze, nondimeno alcuni resti, apparentemente isolati, restano a tutt'oggi visibili tra le moderne costruzioni e si prestano a una pur sommaria analisi.

All'interno di queste due diverse aree della periferia romana sono stati individuati e analizzati una serie di siti archeologici, messi a confronto in base ad alcuni parametri generali prefissati, che hanno consentito di valutare la reale condizione degli stessi e di procedere a ulteriori, generali riflessioni¹⁹.

¹⁷ Oltre alla presenza della discussa tangenziale Est e di importanti snodi ferroviari, si ricordano i cantieri per la realizzazione della nuova TAV e quelli, numerosi, della nuova linea C della metropolitana in corso d'opera.

¹⁸ Basti citare, fra tutti, la catacomba di Aproniano e l'ipogeo di via Dino Compagni, importantissime testimonianze dell'arte tardo antica, entrambe scoperte nel corso dei lavori di edificazione della zona e attualmente accessibili da tombini o botole lungo la via: Sementilli 1988; Spera 1999.

¹⁹ In particolare sono stati valutati i seguenti aspetti: la monumentalità dei resti, la loro comprensione rispetto al manufatto originario, il loro stato di conservazione/degrado, l'esistenza di una pratica manutentiva accertabile, la presenza di una recinzione, l'accessibilità, la presenza di una pannellistica esplicativa, la presenza di un'illuminazione mirata, la presenza di un effettivo progetto di valorizzazione che vada oltre la semplice sistemazione e, infine, il rapporto con il contesto urbano circostante.

Lungo la via Prenestina sono conservati alcuni esempi di rovine storicamente sedimentate, dall'elevato valore monumentale, che potrebbero significativamente svolgere un ruolo fondante nel recupero di una funzione identitaria del quartiere. All'altezza del II miglio della consolare si erge l'imponente rudere del mausoleo augusteo a pianta circolare, noto come il "Torrione" (fig. 6, n. 5). L'aspetto attuale del monumento, uno dei più noti e rappresentati del suburbio, è il risultato di una sequenza di vicende storiche e urbane che ne hanno stravolto l'aspetto²⁰. Recisa una sezione del tamburo di contenimento, per esigenze stradali connesse con l'allargamento della via Prenestina, pesantemente danneggiato dai bombardamenti alleati nell'estate del 1943, svuotato nel dopoguerra del terrapieno che ricopriva il suo interno e la cella sepolcrale, infine soffocato dall'edificazione del viadotto della Tangenziale Est, che proprio davanti alla costruzione erge i suoi massicci piloni (fig. 7). A partire dal dopoguerra e fino agli anni Ottanta del secolo scorso, fu pure assediato da una baraccopoli che si era addossata alla sua parte postica, sfruttandone le massicce strutture. L'abbattimento del borghetto e il contestuale intervento di restauro condotto in quegli anni hanno consentito di ristabilire una condizione accettabile per il monumento ma, come frequentemente accade, la conclusione dei lavori è coincisa con l'avvio di una nuova fase di oblio (fig. 8).

Recentemente (2009-2011) l'area è stata oggetto di un ulteriore intervento di riqualificazione dell'intorno, con la realizzazione di un piccolo giardino e di nuove strutture di recinzione; paradossalmente nulla è stato fatto sul mausoleo stesso, la cui cella interna, in evidente stato di dissesto strutturale, è puntellata da almeno un decennio, come dimostra la ruggine presente sui tubi innocenti che la sostengono ai fianchi per impedirne il crollo²¹. Un recentissimo sopralluogo al sito ha confermato l'inefficacia dell'intervento e la totale alienazione del luogo, ancora circondato da orti e resti di costruzioni abusive e totalmente inaccessibile, fatta eccezione per i frequentatori notturni le cui tracce, ben visibili, restano sparse per tutto il giardino.

Percorrendo altri cinquecento metri, in un giardinetto fatiscente, sopravvive un interessante esempio di colombario laterizio a tempietto, risalente alla metà del II

²⁰ Probabilmente il terzo in ordine di grandezza a Roma, dopo quelli di Adriano e Augusto, dal diametro originario di 42 m. All'interno del tamburo cementizio, ormai svuotato dal riempimento in terra, si conserva una camera cruciforme coperta a botte in blocchi tufacei e un lungo corridoio voltato che la connette con il lato opposto della strada; Caruso 1987; *Lexicon* 2006, IV, p. 245.

²¹ L'intervento è stato effettuato dal Dipartimento Politiche per la Riqualificazione delle Periferie del Comune di Roma ed ha interessato esclusivamente il giardino. Il confronto fotografico con immagini pregresse disponibili sul web, ha evidenziato come si sia intervenuti sul muretto moderno che attualmente chiude il monumento verso la strada, rimuovendo i graffiti vandalici presenti all'esterno, mentre le superfici del mausoleo, di competenza di un diverso ufficio, non sono state toccate e continuano ad essere ricoperte da depositi di particolato, incrostazioni, colature, patine biologiche e quant'altro. Una piccola dimostrazione delle difficoltà di gestione che scaturiscono spesso dalla sovrapposizione e/o dalla parcellizzazione delle competenze tra uffici diversi.

secolo (fig. 6, n. 7)²². L'immagine odierna dell'edificio è probabilmente quella derivante dall'unico intervento di restauro documentato, effettuato negli anni Cinquanta; il tetto a doppio spiovente della copertura e la muratura sulla quale si imposta furono probabilmente realizzati in quell'occasione, mentre longitudinalmente il manufatto rimane aperto ed esposto all'aggressione atmosferica e animale²³.

Attualmente il piccolo monumento, così come il giardinetto circostante, da cui lo separava una cancellata, ora parzialmente divelta, si trova in uno stato di gravissimo deterioramento e totale abbandono (fig. 9). L'assenza di qualsivoglia pratica manutentiva è deducibile dalla semplice osservazione del manufatto che peraltro si trova alla confluenza di importanti snodi di viabilità, con un forte tasso di inquinamento antropico, confermato dalle estese incrostazioni individuabili sui paramenti laterizi anneriti, che hanno quasi completamente offuscato l'originaria bicromia del materiale²⁴. La parte sommitale delle murature è diffusamente ricoperta di deiezioni animali, la cui prima e diretta conseguenza sono le estese patine biologiche ed efflorescenze individuabili un po' ovunque sulle superfici; nulla si può dire sullo stato dell'interno che, a giudicare dalla frequentazione di piccioni, si troverà probabilmente in un analogo stato di decadimento.

Nessun tipo di attenzione è deducibile neanche negli immediati dintorni di questa piccola, ma importante testimonianza, completamente ignorata persino da chi abita nei pressi, confermando la situazione di grave incuria di questi baluardi del passato storico dell'area.

Per confrontare un'analogia realtà è stato preso in considerazione uno dei pochi monumenti sopravvissuti all'edificazione della via Latina: la cosiddetta "Torre dell'angelo", sepolcro rettangolare in laterizio del tipo a tempietto, risalente al II sec. d. C. (fig. 6, n. 2)²⁵. Incastrato tra le moderne costruzioni

²² Il monumento si trova all'incirca in corrispondenza del III miglio della antica via Prenestina, al centro dell'importante snodo stradale di largo Preneste. La facciata principale, che utilizza la bicromia gialla e rossa del laterizio, è suddivisa in due ordini da una semplice cornice modanata, e presenta, superiormente, una decorazione ad archetti, mentre un'apertura, pure arcuata, ora sbarrata, conduceva all'unico ambiente interno. I paramenti murari esterni del monumento, piuttosto compromessi, mostrano segni evidenti dei successivi rimaneggiamenti.

²³ L'edificio fu oggetto di una serie di indagini in occasione della sistemazione urbanistica della zona, negli anni 1956-58. Resti di ulteriori murature afferenti a sepolcri, che denotavano l'esistenza di una vera e propria area sepolcrale adiacente, furono indagati e parzialmente distrutti per la realizzazione del piccolo giardino: Nota Santi 1985a, p. 411; *Lexicon* 2006, IV, p. 246.

²⁴ Proprio sulla piazza è da anni posizionata una delle centraline comunali destinate al controllo e al rilevamento dell'inquinamento e dei livelli delle polveri sottili.

²⁵ Il sepolcro, a pianta rettangolare, si sviluppa su tre piani, di cui l'inferiore ipogeo, ed era circondato da un recinto funerario. L'ingresso principale era al piano terra, sul lato verso le mura, mentre il lato sulla strada era utilizzato scenograficamente: al piano superiore si apriva infatti una grande finestra arcuata, nella quale era probabilmente collocata la statua del defunto; ai lati sono ancora visibili due semicolonne, anch'esse in laterizio ma di colore rosso, sulle quali sono i capitelli di stile dorico, le piattabande, la cornice e infine il timpano, anch'esso in laterizio. Cfr. Quilici 1978, p. 23; Sementilli 1988, pp. 24-25; *Lexicon* 2006, III, p. 144-145.

residenziali della via, il sepolcro conserva ancora i suoi tre piani di elevato, anche se è necessario accedere all'interno dell'area privata dell'edificio adiacente, per rendersi conto, dal retro, dell'effettiva quota archeologica della costruzione, di molti metri inferiore all'attuale piano stradale, e di ciò che resta del cosiddetto recinto sacro (fig. 10)²⁶. La stratificazione storica del sepolcro, trasformato in fortilizio durante il periodo medievale, è stata completamente eliminata durante il restauro effettuato nel 1966, intervento discutibile e pesantemente reintegrativo che ha alterato l'aspetto originario della facciata²⁷.

Il monumento è attualmente in discreto stato di conservazione, almeno per quanto riguarda le sue parti esterne, seppur incastrato tra la rampa di un garage e il cortile di accesso a una palazzina da cui lo separano una cancellata metallica che evita il contatto con le strutture adiacenti, lasciando una sottile intercapedine, simbolo dello scarto tra luogo archeologico e città circostante. Nonostante ciò, l'anonimato sembra essere l'unico carattere distintivo del luogo, la cui sistemazione è stata evidentemente assoggettata ad una logica del tutto indipendente rispetto all'importanza storica del monumento: nessun pannello lo identifica dalla strada, né illustra le sue vicende storiche pregresse, non ci sono indicazioni riguardo alla possibilità di accedere, su richiesta, alla visita, e la notte è totalmente avvolto dall'oscurità.

Tre importanti e molto diverse testimonianze architettoniche accomunate, dunque, da una caratteristica comune: l'anonimia, l'incapacità di suscitare un'attenzione in grado di spezzare l'isolamento e di recuperare un senso condiviso.

La seconda categoria indagata è stata quella dei resti non derivanti da scavo recente, ma di complessa interpretazione; brani murari di dimensioni spesso contenute, che a causa di uno stato molto frammentario, risulta arduo mettere in valore. Disseminati nei giardinetti che si trovano al centro di piazza Galeria e delimitati da basse balaustre metalliche si individuano i lacerti di diverse strutture, difficilmente identificabili (fig. 6, n. 1). Le testimonianze sono riconducibili a tre sepolcri, due dei quali in laterizio e il terzo in grandi blocchi squadri di peperino (per lungo tempo utilizzati come sedili); di importanza decisamente maggiore è il rudere visibile al centro della piazza, unico tratto superstite al di fuori delle mura, di parte di un condotto dell'acquedotto Antoniniano (fig. 11)²⁸. A una sostanziale incomunicabilità dei resti, la cui

²⁶ Dal recinto, le cui pareti erano adibite a colombario, si dipanava, in origine, un vasto insieme di catacombe, i cui cunicoli furono distrutti per costruire la scarpata della limitrofa ferrovia Roma-Pisa; Quilici 1978, p. 23; Sementilli 1988, p. 25.

²⁷ Nel XIII secolo il sepolcro fu trasformato in fortilizio; il recinto sacro fu riadattato a scopi difensivi, mentre la tomba venne sopraelevata con una torretta. Per sostenere la torre fu necessario murare la grande finestra antica, mentre sul muro di chiusura fu probabilmente dipinto l'arcangelo Michele; da qui il nome di "torre dell'Angelo". Il restauro realizzato negli anni '60 ha eliminato ogni traccia della grande finestra frontale tamponata e della cornice laterizia che ne delimitava il bordo. Cfr. Bucolo 2012.

²⁸ In particolare si è riconosciuta la base di un sepolcro rettangolare in laterizio del tipo a tempio del III sec. d.C.; a questa si addossa il lacerto di un altro sepolcro in laterizio, di cui si

semplice osservazione non aiuta a comprenderne l'importanza, tantomeno a intuire l'originaria conformazione degli stessi, si aggiunge un pessimo stato di conservazione dei lacerti, ricoperti di muschio, assediati da rigogliose piante infestanti, che celano completamente gli elementi poco affioranti da terra, e da spazzatura. Il sopralluogo effettuato e il confronto con foto risalenti a qualche tempo fa dimostrano anche l'assenza di manutenzione. Il sito è dotato di un impianto di illuminazione notturna dei resti, ma è sprovvisto di alcun tipo di presidio didattico che possa aiutare nella identificazione dei manufatti. Le basse balaustre che separano le aree dei reperti da quella destinata alla sosta sono peraltro inutili, perché facilmente scavalcabili e, oltretutto, i cancelli sono sempre aperti. Sprovvisto di qualsiasi efficacia estetica, il sito resta detentore dell'unico, pur importante, valore storico delle testimonianze, che tuttavia non riesce ad essere percepito al di là delle barriere.

Un ulteriore confronto aiuta a definire con più chiarezza come la diversità che questi lacerti esibiscono e la cieca ostinazione nel volerli separare dal flusso della vita contemporanea finiscano spesso per trasformare questi spazi unicamente in luoghi di degrado.

Lungo il margine della via Casilina (poco oltre il II miglio della antica via Labicana), in uno stato di generale abbandono, sono ancora visibili i resti del cosiddetto sepolcro di via Filarete (I secolo a.C.); della struttura, restano solo alcuni blocchi squadrati di pietra gabina disposti su due filari (fig. 6, n. 6)²⁹.

Una vecchia cancellata arrugginita prospiciente il marciapiede della via recinge una piccola porzione di spazio, all'interno del quale si conservano i blocchi, seminasconditi da una copiosa vegetazione infestante e dai rifiuti (fig. 12). Tale quadro di incuria generale è ulteriormente aggravato dal paradosso di trovarsi i resti, non in uno dei tanti spazi di abbandono e degrado delle periferie, bensì nel giardino di un istituto scolastico pubblico. Una realtà particolare all'interno della quale, più che in altri luoghi, ci si sarebbe potuti interrogare sulle giuste modalità per valorizzare gli antichi reperti; al contrario, non solo non è stato compiuto alcun tentativo di valorizzazione e/o comprensione dei residui, ma, in tempi recenti, è stata aggiunto un ulteriore segmento di recinzione interna, foderata da un pannello opaco, che li nasconde addirittura alla vista. Se il lavoro dell'archeologo, come dell'architetto, nella periferia, può contribuire a riacquisire una consapevolezza circa il valore storico di un luogo, migliorando così la qualità della vita, in casi come questi si assiste al totale fallimento dei

vedono ancora le nicchie con le olle cinerarie. L'acquedotto Antoniniano si staccava dall'acquedotto Marcio all'altezza di porta Furba, attraversava la via Appia Antica tramite l'arco di Druso ed alimentava infine le grandiose terme di Caracalla: Quilici 1978, pp. 23-24; Sementilli, 1988, p. 24; *Lexicon* 2006, III, p. 145.

²⁹ I resti, orientati nord-est/sud-ovest, corrispondono probabilmente all'angolo sud-ovest del podio di un edificio funerario oppure di una tomba a recinto: Quilici 1969, pp. 109-128; Nota Santi 1985b, pp. 413-415; Gioia, Volpe 2004, vol. I, p. 90, <http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/sepolcro_di_via_filarete>, 20.12.2013.

propri intenti, all'incapacità di recuperare qualsivoglia senso al rudere che al degrado fisico aggiunge quello culturale³⁰.

Fortunatamente esistono anche esempi differenti e, per confronto, sono stati analizzati i lacerti murari visibili in corrispondenza della piazzetta Ronchi, poco distante dal parco della villa Gordiani sulla via Prenestina (fig. 6, n. 8); strutture sopravvissute riferibili a una grande cisterna romana in opera laterizia³¹. Anche in questo caso si tratta di monconi di murature difficilmente riconducibili a un'idea di forma, il cui unico interesse può essere ricondotto al valore di testimonianza storica; del manufatto si conserva, per tutta la sua lunghezza e per una altezza massima di circa due metri, la parete terminale sulla quale si ammorsa un moncone della struttura longitudinale. Alcune foto testimoniano dell'abbandono che per molto tempo ha caratterizzato i resti, assediati dai veicoli e dai cassonetti del vicino mercato ortofrutticolo³².

Attualmente la situazione è mutata: la piazza è stata alcuni anni fa (2007-2010) oggetto di un intervento di recupero, con relativo scavo, che ha permesso di indagare meglio la natura dei resti e di giungere a un'ipotesi ricostruttiva dell'intero manufatto. A indagine conclusa si è proceduto al risepellimento delle strutture ipogee riscoperte e a un progetto di valorizzazione dei ruderi visibili, ricontestualizzati nella piazzetta, attraverso l'ideazione di una pavimentazione riprodotte il perimetro rettangolare a contrafforti della cisterna (fig. 13). Questa tecnica, piuttosto nota, che consente di suggerire attraverso un cambio cromatico o materico, la geometria non più esistente del manufatto, nella sua semplicità, risulta decisamente efficace nel favorire una corretta rilettura dei resti e nel valorizzare gli elementi sopravvissuti³³. Un pannello didattico, posto a fianco delle strutture, illustra le fasi e le risultanze dello scavo. A termine dell'intervento la piazza, protetta da una bassa balaustra che l'ha finalmente liberata dalle automobili, ma non dal libero fluire delle persone, è diventata un luogo di sosta e di gioco. Quello che invece è mancato, e che avrebbe potuto giocare un ruolo importante nella valorizzazione dell'intera area, oltre che del sito specifico, è un qualsivoglia riferimento al sistema più ampio di rovine che si conservano nella zona³⁴.

³⁰ Zifferero 2009.

³¹ La cisterna, a pianta rettangolare, era realizzata in mattoni gialli e rossi con un nucleo interno in scaglie di tufo; la parte sopravvissuta conserva, in un angolo, i resti del rivestimento in cocciopesto che serviva per rendere impermeabili le murature. All'esterno delle strutture è visibile ancora una serie di contrafforti, mentre in uno dei muri meglio conservati si apre una buca, larga 90 cm, con una soglia di travertino, forse inserita in una seconda fase costruttiva, <http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/cisterna_di_piazza_ronchi>, 15.12.2013.

³² Confronto con la foto *ante operam* pubblicata da Ricci 2002, p. 207.

³³ Per una casistica di esempi di applicazione di tale tecnica si consulti Gizzi 2002, pp. 68-70, ma anche Tricoli 2013, pp. 62-63.

³⁴ Ci si riferisce in particolare alla Villa dei Gordiani, poco distante e pure ai resti recentemente riscoperti a largo Irpinia, analizzati più avanti nel testo; cfr. nota 36.

Le problematiche non sembrano mutare sostanzialmente quando si passi ad analizzare aree archeologiche di più recente origine; separazioni fisiche e intangibili continuano ad alienare le rovine dallo scorrere della quotidianità, nonostante la ormai piena, raggiunta consapevolezza circa l'inutilità di un approccio esclusivamente conservativo, soprattutto in aree ad alta complessità come le periferie cittadine.

Nel 1980, in occasione della rimozione di un terrapieno per il prolungamento della via Cesare Baronio, fu casualmente scoperta, in angolo con la via Latina, una grande vasca in *opus signinum* a pianta rettangolare di cui si conservano tre lati (fig. 6, n. 3)³⁵. Alla fase di indagine è immediatamente seguita quella della conservazione e messa in sicurezza dei resti. La sopravvivenza di importanti porzioni degli intonaci originarii, pur presentandosi questi in buono stato, ha reso necessaria la realizzazione di una copertura protettiva lineare che ricalca il perimetro dell'intera struttura. Una robusta cancellata delimita il sito, dotato anche di un'illuminazione notturna *ad hoc*, e lo separa dai limitrofi giardinetti (figg. 14-15). A distanza di un certo numero di anni dalla sistemazione va sottolineato il discreto stato di pulizia e conservazione del luogo, evidentemente soggetto a una qualche pratica manutentiva periodica, fatta salva la presenza di un certo numero di piante infestanti sulla superficie della fontana centrale, non protetta dalla copertura; nonostante ciò il sito è inaccessibile e, soprattutto, sprovvisto di qualsiasi strumento didattico che possa aiutare a conoscere e comprendere le caratteristiche e il funzionamento di questa particolare e grande struttura. Privo di qualsiasi tipo di fruizione, il rudere resta una sorta di estraneo, enorme spartitraffico tra le due corsie veicolari della strada intorno al quale si portano a passeggio i cani. A un'efficace azione conservativa non è corrisposta un'altrettanto valida proposta in grado di interpretare e mettere in valore il manufatto, integrandolo nella realtà urbana circostante.

Passando a valutare un analogo recente ritrovamento compiuto sulla via Prenestina, la situazione non migliora affatto. Nel corso dei lavori di realizzazione di un parcheggio sotterraneo, tra il 1997 e il 2000, è stata scoperta, in corrispondenza del III miglio della via, una complessa serie di strutture, tra le quali sono state identificate le testimonianze di un edificio monumentale arcaico, costruito in blocchi di pietra, una necropoli di età repubblicana e un piccolo complesso termale risalente all'età flavia (fig. 6, n. 9)³⁶. L'importanza

³⁵ Il manufatto, risalente al II sec. d.C., presenta ancora tracce evidenti dell'intonaco di rivestimento in coccio-pesto, mentre il complicato sistema idraulico della fontana centrale, attraversata da una rete di canali e vaschette messi in comunicazione con la vasca tramite tubuli di terracotta, ha portato a supporre che la vasca fosse utilizzata come peschiera a scopo ornamentale. Le indagini hanno dimostrato che la fontana fu utilizzata almeno fino al IV sec. Cfr. Sementilli 1988, p. 43; *Lexicon* 2006, III, pp. 35-39.

³⁶ Le indagini sul sito, localizzato all'altezza del largo Irpinia, subito prima della villa dei Gordiani, hanno dimostrato una frequentazione del luogo che va dal IV sec. a.C. al VI d.C. Nei livelli inferiori si sono scoperte le fondazioni di un edificio a blocchi di epoca repubblicana, forse pubblico o religioso, e le tracce di una prima sistemazione a terrazzamenti paralleli alla via. Tra la

e la particolarità di tale insieme, esteso in un'area di circa 600 mq, risiedono nell'ampia sequenza insediativa, fatto non comune per le aree periferiche, oltre che nella vicinanza con il grande possedimento imperiale dei Gordiani (238-244 d.C.).

Alla luce di queste considerazioni, fu tempestivamente decisa la modifica dei lavori del parcheggio, per poter salvaguardare queste notevoli testimonianze del passato che, secondo le previsioni, avrebbero dovuto essere oggetto di ulteriori indagini e di un successivo allestimento. Agevolato, quest'ultimo, dalla particolare conformazione morfologica a terrazze del sito che, nonostante il salto di quota, avrebbe consentito la possibilità di una loro facile e immediata percezione. La Soprintendenza predispose un progetto di scavo integrale e un successivo programma finalizzato alla musealizzazione dell'intero contesto, destinato, negli intenti, a sottolineare la connotazione storico artistica della villa dei Gordiani³⁷.

A distanza di circa quindici anni, però, la realtà è un'altra; l'intero sito, delimitato dalla solita, anonima cancellata è stato abbandonato al proprio destino, trasformandosi in breve tempo nell'ennesima pattumiera a cielo aperto, dove ormai il procedere della vegetazione infestante rende quasi impossibile riconoscere i lacerti murari (fig. 16)³⁸. Nessun tipo di intervento è stato compiuto per favorire il recupero di quella memoria storica dei luoghi così importante, niente per facilitare la comprensione di quei resti, che la sera restano totalmente al buio e i cui unici frequentatori, oltre ai gatti randagi, sono i *writers* che scavalcano le recinzioni per campire, con i loro disegni, le alte mura dello scavo. Nulla neanche per ricucire il rapporto con la città e con la vicina villa. Una volta di più, si conferma la difficoltà, evidente, che si rileva nel cercare di ricostruire una connettività con il passato, atto fondamentale per il recupero dell'identità dei luoghi.

L'ultimo passaggio, che prende in considerazione aree archeologiche più ampie e articolate, pur non modificando sostanzialmente la situazione, apre il ragionamento a ulteriori valutazioni: una possibilità, in questi casi, è data dalla sistemazione dei resti all'interno di veri e propri "giardini archeologici", zone dove la natura tenta di mediare tra antico e moderno, risolvendo in chiave

fine dell'età repubblicana e la prima età imperiale fu privilegiata la fascia prossima alla Prenestina, con un utilizzo funerario provato da strutture in opera reticolata. In età flavia fu potenziata la sistemazione a terrazze mediante una colmata e fondato un edificio termale che si articola in una serie di piccoli ambienti delimitati da murature in opera reticolata e mista, che si connotano come termali per la presenza di vasche in coccio pesto, *praeurnia* e ipocausti; Buccellato 2000.

³⁷ Gli interventi previsti erano finalizzati alla sistemazione ai fini espositivi con coperture permanenti per poter realizzare un'area a valenza prettamente archeologica a dimensione di quartiere, che si imponesse come elemento conoscitivo della storia degli usi e delle tecniche costruttive di questo settore di città: Buccellato 2000, pp. 352-353.

³⁸ Fatta eccezione per alcune occasionali bonifiche, compiute dagli agenti municipali in seguito alle pressioni del rappresentante politico locale di turno.

contemplativa e naturalistica la cesura fra città e ritrovamenti³⁹. Non sempre tale tentativo è riuscito e ci si è trovati, a volte, a fare i conti con «ambientazioni artificialmente romantiche e pittoresche»⁴⁰ di stampo ottocentesco, poco adatte a restituire il rapporto fra ritrovamenti e contesto urbano, oppure con parchi urbani all'interno dei quali i singoli resti, scrupolosamente confinati da recinzioni, si ergono come isolate meteore prive di connessione logica, sia reciproca, che rispetto alla città contemporanea.

Il confronto, in questo caso, è stato condotto tra tre esempi che, per alcuni aspetti, possono considerarsi emblematici del variegato rapporto che si instaura a scala urbana tra siti archeologici e città: il parco archeologico delle tombe della via Latina, la villa dei Gordiani sulla via Prenestina e la villa De Sanctis sulla via Casilina.

Il parco delle tombe della via Latina può essere considerato un tipico paesaggio archeologico progettato, la cui sostanziale ideazione, seguita alle indagini e alle scoperte ottocentesche, si deve riferire all'opera di Giacomo Boni (fig. 6, n. 4)⁴¹. Al suo interno sono custoditi numerosi sepolcri, i resti di una basilica paleocristiana, oltre a un tratto di basolato della antica via; testimonianze afferenti in realtà a un contesto più esteso e complesso, ben al di là della attuale perimetrazione, di cui si fa fatica a ricostituire i contorni (fig. 17). In questo caso, dunque, il recinto racchiude e conserva un frammento di paesaggio della campagna romana ottocentesca e la separa dalla città, con la sua crescita disordinata, fatta in quel tratto di casupole, capannoni industriali, orti abusivi e, persino, fungaie.

Ben risolto al proprio interno, con una sistemazione che sostanzialmente recupera l'immagine paesaggistica della vicina via Appia antica, il parco fatica invece a rapportarsi con la variegata realtà urbana circostante, oltre che con le ulteriori testimonianze archeologiche, ad esso comunque riferibili, ma esterne al proprio recinto. Quest'immagine suggestiva, ma priva di reali riferimenti temporali, tutta orientata nella definizione di una sorta di "aura sacra" delle rovine, ma pure dello loro intangibilità, rischia di essere del tutto incomunicativa, riducendo l'archeologia a oggetto passivo di una contemplazione puramente estetica, impenetrabile rispetto ai flussi della città viva⁴². Mentre al suo interno la passeggiata esalta il valore monumentale dei ruderi, distaccati dai luoghi consueti dell'abitare urbano, al margine partecipa delle contraddizioni proprie delle aree sottratte al controllo della città moderna.

Altre peculiarità presenta invece la Villa dei Gordiani (fig. 6, n. 11). Il parco, al III miglio della via Prenestina, pur conservando al proprio interno un complesso di testimonianze monumentali di elevatissimo valore, tutte riconducibili al

³⁹ Cherubini 1989, p. 127.

⁴⁰ Tricoli 2013, p. 65.

⁴¹ Le indagini risalgono alla metà dell'Ottocento, e furono condotte da Lorenzo Fortunati; Montalcini De Angelis D'Ossat 1985.

⁴² Longobardi, Carlini 2009; Ricci 2006, pp. 131-133.

praedium imperiale della famiglia dei Gordiani, non può essere considerato un vero e proprio giardino archeologico, quanto piuttosto un'area di verde urbano che include delle rovine nel proprio perimetro. È certamente alla presenza di quei resti che deve essere riconosciuto il merito di aver posto un freno allo sviluppo edilizio intensivo della zona e di averne permesso la salvaguardia, con la sua destinazione a verde pubblico; tuttavia questo non ha consentito di superare la dicotomia tra le parti. Eliminate tutte quelle strutture secondarie che avrebbero potuto contestualizzare, almeno parzialmente, le testimonianze più importanti, in un disegno unitario più complesso dell'intero antico insediamento, si è proceduto all'ingabbiamento dei singoli ruderi⁴³. Nuovamente si torna a constatare come la sola finalità conservativa possa arrivare ad impedire quel "mescolamento di significati" tra i diversi tempi storici della città, conducendo all'imbalsamazione dei reperti (figg. 18-19). Questa modalità è stata definita «archeologia da verde pubblico», dove i monumenti sono circondati da aree verdi, efficacemente attrezzate, ma segregati al punto di impedire anche il solo passaggio pedonale⁴⁴. E ciò è tanto più vero in un parco popolare come questo, dove le aree a disposizione degli abitanti sono frequentatissime e ben tenute, mentre le diverse rovine sopravvissute sono avulse e osservabili solo a distanza, tutte scrupolosamente recinte e non accessibili alla visita, relegate in un sostanziale anonimato. Singole isole deserte, prive della più elementare connessione.

Come acutamente rilevato da Andreina Ricci, accumulare testimonianze, anche importanti, del passato non vuol dire recuperarne la memoria, i frammenti, di per sé non costruiscono memoria, il passato deve essere di volta in volta attualizzato per riuscire ad essere comunicativo e, anche in questo caso, la comunicazione è completamente assente⁴⁵.

Una genesi differente contraddistingue l'ultimo esempio, quello della villa De Sanctis che, dopo anni di abbandono, ha recentemente acquisito la condizione di parco urbano (fig. 6, n. 10)⁴⁶. Nonostante la presenza, al suo interno, di importantissime testimonianze archeologiche tra le quali il mausoleo di S. Elena, altrimenti noto come "Tor Pignattara" e la catacomba dei SS. Marcellino e Pietro, l'area è stata per decenni in una condizione di generale degrado, abusivamente occupata dalle strutture di un circolo sportivo, da capannoni, depositi di materiale e "orti di guerra". Nonostante i numerosi espropri, solo all'inizio degli anni Novanta, con i primi interventi di restauro condotti sul

⁴³ Le foto risalenti agli anni Cinquanta, precedenti all'urbanizzazione dell'area, testimoniano della conservazione di una serie di ulteriori testimonianze archeologiche, di minore rilievo, che circondavano le rovine dei principali monumenti, consentendo una comprensione maggiore dei reciproci legami esistenti tra i vari elementi del sito; attualmente tali resti non sono più visibili.

⁴⁴ Zifferero 2009.

⁴⁵ Ricci 2006, p. 73.

⁴⁶ Il territorio di villa De Sanctis, è una porzione della tenuta imperiale costantiniana *Ad duas Lauros*: Vendittelli 2011.

mausoleo, è stato possibile intraprendere una contemporanea opera di bonifica anche sul territorio circostante che ha finalmente portato alla realizzazione del parco, inaugurato definitivamente nel 2003, con l'allestimento di cinque grandi opere di arte contemporanea⁴⁷. La villa è diventata un importante punto di riferimento e di aggregazione sociale sia per gli abitanti delle aree circostanti di più recente edificazione, che per quelli del vicino, storico quartiere di Tor Pignattara. Zone che, per differenti motivi, necessiterebbero entrambe di riferimenti culturali solidi. Nonostante ciò, la grande importanza storico-culturale del parco sfugge ai più, che continuano ad ignorarne la portata, pur nell'evidenza delle testimonianze (fig. 20)⁴⁸.

All'esemplare restauro del mausoleo, recentemente conclusosi, avrebbe dovuto far seguito l'effettivo allestimento del piccolo *antiquarium* predisposto al suo interno e l'apertura alla visita dell'intero complesso, per altro connesso al sottostante percorso delle catacombe dei SS. Marcellino e Pietro⁴⁹. Tuttavia, a tutt'oggi, nulla di questo è ancora avvenuto, il monumento resta chiuso dalla sua nuova recinzione nel suo splendido isolamento e nulla testimonia della lunga e variegata storia di quel luogo che, una volta accessibile, certamente potrà svolgere un ruolo significativo nel meccanismo di costruzione di un'identità urbana dell'area e nel recupero dei suoi valori storici⁵⁰. Al contrario, sulla stessa incombono minacciosissimi progetti di lottizzazione che rischierebbero di annullare definitivamente la possibilità di creare un grande sistema archeologico in connessione con le importanti testimonianze riscoperte nella vicina area dell'aeroporto di Centocelle⁵¹.

Questa variegata casistica, certamente non esaustiva rispetto all'infinità di situazioni che si prospettano nella periferia romana, ci consente tuttavia di trarre alcune considerazioni. Innanzitutto sembra esser stato completamente disatteso uno degli obiettivi dell'ultimo Piano Regolatore Generale, che si proponeva di modificare il rapporto tra la città e la sua periferia, attuando il passaggio dal concetto di "centro storico" a quello di "città storica", attraverso un'opera di valorizzazione di tutti i monumenti presenti nei sobborghi e nella

⁴⁷ Filetici 2009.

⁴⁸ Entro il parco della villa, a pochi metri dalla via Casilina, è visibile anche il rudere di un sepolcro forse attribuibile al I secolo. L'alta struttura (6,50 m circa) a pianta esterna approssimativamente quadrata, è costituita da un nucleo in opera cementizia con scapoli di tufo rosso e giallo. Un recente sondaggio eseguito a NO del monumento ha permesso di individuare parte del probabile recinto funerario che delimitava l'area di pertinenza del mausoleo. Nel corso dell'epoca rinascimentale e moderna, l'edificio fu riutilizzato con evidenti aggiunte, modifiche strutturali e tamponature; sembra risalire al XIX il gazebo in ferro che lo sovrasta. Il sepolcro è stato sottoposto a restauro nel 2000. Cfr. Gioia, Volpe 2004, I, pp. 117-118.

⁴⁹ Filetici 2009, pp. 55-61; Vendittelli 2011, pp. 278-292.

⁵⁰ È notizia di alcuni giorni fa (27 gennaio 2014) la decisione, apparsa sul sito del V Municipio, di aprire al pubblico le catacombe a partire dalla prossima Pasqua.

⁵¹ Gioia, Volpe 2004.

campagna urbanizzata che circonda la città⁵². Il quadro appena delineato non sembra segnalare, almeno per le aree in questione, fondamentali cambiamenti.

Dal confronto, tuttavia, emergono delle difformità; le differenti condizioni socio-economiche dei due quartieri sembrerebbero avere avuto un riflesso determinante almeno sullo stato di conservazione di queste testimonianze, con una evidente maggiore attenzione nei siti localizzati lungo la via Latina, rispetto a quanto sia stato possibile riscontrare nei siti individuati nel quartiere Prenestino-Labicano. Tuttavia, come si è già enunciato, e gli esempi hanno confermato, il semplice atto di tutela, privo di un'adeguata "comunicazione" e di una successiva fruizione è risultato essere comunque un'azione vana; l'incomunicabilità sembra essere la costante invariabile della maggior parte dei luoghi analizzati. Una totale mancanza di consapevolezza nei confronti delle testimonianze archeologiche e del loro valore storico che ha condotto, ancor prima che a un degrado fisico, al generale disinteresse culturale e all'impossibilità di recuperare alle stesse un significato in grado di attualizzarle.

La semplice azione conservativa condotta sui frammentari resti archeologici, soprattutto in realtà disomogenee, non ha la forza sufficiente a valorizzare i luoghi della storia, tantomeno a evitare una mediocre qualità di fruizione e l'assenza di qualsivoglia integrazione con la città.

Per evitare la sua imballsamazione è necessario ricercare nuove relazioni tra il reperto del passato e il suo nuovo contesto, attivando una riflessione coraggiosa sull'utilizzo consapevole degli spazi archeologici, su possibili scelte che valorizzino una reale interazione. Finché non si sarà raggiunta la piena coscienza circa il fatto che gli spazi della contemporaneità si innestano su un palinsesto di testimonianze con le quali è necessario ristabilire una connessione organica, non sarà possibile arrivare ad alcun tipo di comunicazione. Spetterà a un serio progetto architettonico svolgere un delicato ma imprescindibile ruolo, quello di interpretare il passato generando nuove memorie. Solo attraverso calibrati meccanismi progettuali sarà possibile riattivare il ricordo, rivelare relazioni perdute, e suggerire qualcosa che non è più esistente; l'architettura può riuscire nel difficile compito di riavvicinare la comunità all'archeologia, sbloccando i ricordi che questa apporta nella contemporaneità⁵³.

Per essere concepito in modo organico e coerente, un progetto di valorizzazione in contesti urbani non dovrà infatti rispondere solamente alle esigenze della comunicazione museale e della conservazione dei ritrovamenti, ma dovrà essere in grado di risolvere anche un intricato insieme di problematiche di carattere urbanistico, sociale, economico e costruttivo. Un progetto, pertanto, in grado

⁵² Cervelli 2013.

⁵³ Negli ultimi anni, i progetti che coniugano architettura e archeologia ai fini di una più efficace valorizzazione delle rovine si sono moltiplicati, con esiti spesso più che soddisfacenti; per un panorama sull'argomento cfr. Segarra Lagunes 2002; Varagnoli 2005; Ruggieri Tricoli 2007; Segarra Lagunes 2007; Barbanera 2009; Ciotta 2009; Matteini 2009, Oteri 2009; Vanore, Marzo 2010; Bartolone 2013; Ercolino 2013; Tricoli 2013.

di ritrovare un punto di incontro tra passato e futuro e di arricchire i luoghi di nuovi significati, connessi alle antiche attestazioni ma rispondenti pure ai bisogni contemporanei.

Per questo motivo è assolutamente necessario che, a un'azione concreta di valorizzazione dei siti, corrisponda un'altrettanto importante opera di sensibilizzazione, nei confronti degli abitanti e dei fruitori in generale, alla conoscenza, all'uso e al rispetto degli stessi⁵⁴. Solo attraverso una reale, piena, riappropriazione dei luoghi da parte delle comunità locali si potrà, a ragione, arrivare a costruire il raggiungimento di una propria identità culturale, ricomponendo le singole attestazioni antiche in un sistema monumentale più ampio, compiutamente inserito nel contesto attuale.

Riferimenti bibliografici / References

- Aymonino A. (2010), *Recinti versus esperienza*, in *Archeologia e Contemporaneo*, a cura di A. Indrigo e A. Pedersoli, «Iuav. Giornale dell'università», 81, p. 4, <<http://www.iuav.it/Ateneo1/chi-siamo/publicazi1/Catalogo-G/pdf-giorna/Giornale-Iuav-81.pdf>>, 7.12.2013.
- Barbanera M. (2009), *Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, in *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 15-88.
- Bartolone R. (2013), *Dai siti archeologici al paesaggio attraverso l'architettura*, «Engramma», n. 110, ottobre 2013, <<http://www.engramma.it>>, 2.1.2014.
- Buccellato A. (2000), *Acquisizioni recenti nel territorio del compendio dei Gordiani e della VI circoscrizione*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale», CI, pp. 345-353.
- Bucolo R. (2012), *La torre dell'angelo*, Roma : E.S.S., Editorial Service System.
- Caruso G. (1987), *Il Torrione*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale», XCII, 2, pp. 418-420.
- Cervelli P.L. (2013), *La détérioration de l'éternité. La crise de la mémoire dans la Rome contemporaine*, «Urbanités», 2, <<http://www.revue-urbanites.fr/la-deterioration-de-leternite-la-crise-de-la-memoire-dans-la-rome-contemporaine/>>, 10.1.2014.
- Cherubini R. (1989), *La coerenza del parco*, in *Roma città e Foro: questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale*, a cura di R. Panella, V. Fraticelli, Roma: Officina Edizioni, pp. 123-130.
- Ciotta G., a cura di (2009), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, Genova: Aión Edizioni.

⁵⁴ Zifferero 2009.

- Ercolino M.G. (2013), *Riflessione sui margini delle aree archeologiche urbane*, in *Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici. Approcci scientifici e questioni di metodo*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera (VE): Arcadia Edizioni Ricerche, pp. 87-97.
- Filetici M.G. (2009), *Nuovi rapporti spaziali e strutturali nel restauro del mausoleo di S. Elena e del complesso dei SS. Pietro e Marcellino nell'antica regione ad duas Lauros*, in *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia*, a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Valenzani, Roma: Quasar, pp. 42-61.
- Gioia P., Volpe R. (2004), *Centocelle I: Roma S.D.O. le indagini archeologiche*, Roma: Rubbettino.
- Gizzi S. (2002), *L'anastilosi come progetti di architettura*, in *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Roma: Gangemi Editore, pp. 68-70.
- Lexicon topographicum urbis Romae: Suburbium* (2001-8), Roma: Quasar, 5 voll.
- Longobardi G. (2000), *Pompei tra luogo e "nonluogo". Dalla scoperta all'uso pubblico*, in *Topos e progetto. Il recupero del senso*, a cura di M. Manieri Elia, Roma: Palombi, pp. 81-102.
- Longobardi G. (2002), *Aree archeologiche: nonluoghi della città contemporanea*, in *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Roma: Gangemi Editore, pp. 41-52.
- Longobardi G., Carlini A. (2009), *Roma: archeologia e degrado urbano*, in *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia architettura: seminari 2005-2006*, a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Velanzani, L. Franciosini, E. Pallottino, R. Volpe, S. Picciola, A. Carlini, P. Porreta, Roma: Quasar, pp. 238-251.
- Manacorda D. (2007), *Il sito archeologico: fra ricerca e valorizzazione*, Roma: Carocci.
- Manacorda D. (2009), *Archeologia in città. Funzione, comunicazione, progetto*, in *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia architettura: seminari 2005-2006*, a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Velanzani, L. Franciosini, E. Pallottino, R. Volpe, S. Picciola, A. Carlini, P. Porreta, Roma: Quasar, pp. 3-15.
- Matteini T. (2009), *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Firenze: Alinea.
- Montalcini De Angelis D'Ossat M. (1985), *Le tombe della Via Latina*, Roma: Quasar.
- Musco S. (2008), *Le complexe archéologique de Casal Bertone*, «Les dossiers d'archéologie», n. 330, novembre-dicembre, pp. 32-39.
- Nota Santi M. (1985a), *Largo Preneste*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale», XC, 2, pp. 411-412.
- Nota Santi M. (1985b), *Via Labicana*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale», XC, 2, pp. 413-415.
- Oteri M.A. (2009), *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Roma: Argos.

- Quilici L. (1969), *Inventario e localizzazione dei beni culturali archeologici nel territorio del comune di Roma*, «Urbanistica», 54-55, pp. 109-128.
- Quilici L. (1978), *La via Latina da Roma a Castel Savelli*, Roma: Bulzoni.
- Ricci A. (1996), *I mali dell'abbondanza. Considerazioni impolitiche sui beni culturali*, Roma: Lithos.
- Ricci A. (1999), *Luoghi estremi della città. Il progetto archeologico tra 'memoria' e 'uso pubblico della storia'*, in *Topos e progetto. Il Topos come meta*, a cura di M. Manieri Elia, Roma: Palombi Editori, pp. 97-127.
- Ricci A. (2002), *Uno studio sui resti archeologici e monumentali di Roma destinato alla "Carta per la qualità urbana"*, in *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Roma: Gangemi, pp. 201-212.
- Ricci A. (2006), *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma: Donzelli.
- Ruggieri Tricoli M.C. (2007), *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Milano: Lybra Immagine.
- Santangeli Valenzani R., Volpe R. (2009), *Quale Archeologia Urbana a Roma? L'esperienza degli ultimi vent'anni*, in *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia architettura: seminari 2005-2006*, a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Valenzani, L. Franciosini, E. Pallottino, R. Volpe, S. Picciola, A. Carlini, P. Porreta, Roma: Quasar, pp. 204-215.
- Segarra Lagunes M.M., a cura di (2002), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*, Roma: Gangemi Editore.
- Segarra Lagunes M.M., a cura di (2007), *Progetto archeologico. Progetto architettonico*, Roma: Gangemi.
- Sementilli M.L. (1988), *Il patrimonio archeologico della IX circoscrizione*, Roma: Tiporom.
- Spera L. (1999), *Il paesaggio suburbano di Roma, dall'antichità al medioevo: il comprensorio tra le vie Latina e Ardeatina dalle Mura Aureliane al III miglio*, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 317-319.
- Tricoli A. (2013), *I siti archeologici urbani: integrare, proteggere, rivelare, evidenziare*, in *Mostrare l'archeologia. Per un manuale-atlante degli interventi di valorizzazione*, a cura di M. Vaudetti, V. Minucciani, S. Canepa, Torino: Umberto Allemandi & c., pp. 62-63.
- Varagnoli C., a cura di (2005), *Conservare il Passato: metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*, Atti del convegno (Chieti, Museo della Civitella-Pescara, Facoltà di Architettura, 25-26 settembre 2003), Roma: Gangemi.
- Vendittelli L. (2011), *Il Mausoleo di Sant'Elena. Gli scavi*, Milano: Electa.
- Zanker P. (2008), *Le rovine di Roma*, «Bollettino di archeologia on-line», <http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/bao_document/Keynote_speakers/4_ZANKER.pdf>, 28.12.2013.

- Zifferero A. (2009), *La valorizzazione del patrimonio archeologico urbano dallo scavo alla comunicazione*, in *Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana*, a cura di M.T. Guaitoli, Atti della giornata di Studi (Bologna, 27 marzo 2009), <http://books.bradypus.net/emergenza_sostenibile>, 15.12.2013.
- Vanore M., Marzo M., a cura di (2010), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural designs*, Venezia: Università Iuav di Venezia Editore.

Appendice



Fig. 1. Rudere di un sepolcro laterizio, in evidente stato di dissesto, al III miglio della via Prenestina, tra largo Preneste e villa dei Gordiani (Foto dell'autore 2013)



Fig. 2. L'isolamento della Porta Asinaria a piazzale Appio, oggetto di un recente intervento di restauro e chiusa anche al passaggio pedonale, mentre potrebbe costituire una alternativa valida, per i pedoni, all'attraversamento degli archi di Porta S. Giovanni, perennemente congestionati dal traffico veicolare (Foto dell'autore 2013)



Fig. 3. La cancellata che attualmente protegge l'area dell'arco di Giano (Foto dell'autore 2013)



Fig. 4. Un'immagine frequente nelle aree periferiche, area residuale con resti di una struttura in tufo, al centro di una piazza del quartiere Appio Latino (Foto dell'autore 2013)



Fig. 5. Vista dell'Acquedotto Alessandrino: pattume e resti di un bivacco notturno tra le arcate nel tratto prospiciente la via Torpignattara, restaurato alla fine degli anni Novanta



Fig. 6. Veduta zenitale del settore orientale della periferia romana con l'individuazione degli esempi presi in considerazione. 1. Resti in piazza Galeria; 2. Torre dell'angelo; 3. Fontana a via C. Baronio; 4. Tombe della via Latina; 5. Torrione; 6. Sepolcro di via Filarete; 7. Colombario di largo Preneste; 8. Cisterna in piazza Ronchi; 9. Resti a largo Irpinia; 10. Villa De Sanctis; 11. Villa dei Gordiani



Fig. 7. Il mausoleo detto “il Torrione”, in una foto d’epoca (da Caruso 1987)



Fig. 8. Il lato posteriore del tamburo del mausoleo, resecato dalla via Prenestina, con al centro la cella interna (Foto dell’autore 2013)



Fig. 9. Il colombario di largo Preneste, sullo sfondo i resti della recinzione divelta e il tessuto edilizio circostante (Foto dell'autore 2013)



Fig. 10. Il sepolcro laterizio detto “Torre dell’angelo” lungo la via Latina e il contesto urbano adiacente (Foto dell'autore 2013)



Fig. 11. Resti dell'acquedotto antoniniano a piazza Galeria: il degrado delle strutture (Foto dell'autore 2014)



Fig. 12. Lo stato di fatiscenza dei resti del sepolcro all'incrocio tra la via Filarete e via Casilina (Foto dell'autore 2013)



Fig. 13. La cisterna di piazza Ronchi dopo il progetto di riqualificazione, in primo piano il disegno della pavimentazione reintegrativa (Foto dell'autore 2013)



Fig. 14. Il sito della fontana romana di via Cesare Baronio (Foto dell'autore 2013)



Fig. 15. Particolare dell'elemento posto al centro della vasca (Foto dell'autore 2013)



Fig. 16. L'area archeologica di largo Irpinia così come si presenta attualmente, sullo sfondo la via Prenestina (Foto dell'autore 2013)



Fig. 17. L'ingresso al parco delle Tombe della via Latina (Foto dell'autore 2013)



Fig. 18. Rudere recintato di un'aula ottagonale all'interno della villa Gordiani. (Foto dell'autore 2013)



Fig. 19. Cisterna in *opus mixtum* all'interno della villa Gordiani (Foto dell'autore 2013)



Fig. 20. Il mausoleo di S. Elena visto dal parco di villa De Sanctis (Foto dell'autore 2013)

Riconoscimento, appropriazione e costruzione di un'immagine del cambiamento nelle esperienze di valorizzazione della città operaia

Maria Paola Borgarino*

Abstract

Il contributo analizza i meccanismi di riscoperta e valorizzazione dei quartieri per la residenza operaia, con l'obiettivo di verificare quali siano le condizioni che permettono a testimonianze lontane dall'eccezionalità e per molti aspetti ancora cariche di una memoria conflittuale di reinventarsi e quanto, al contrario, approcci inadatti inducano il radicamento di posizioni e forme di appropriazione che impediscono un effettivo ripensamento del luogo.

In particolare, il confronto fra i modelli utilizzati nel campo delle scienze sociali per l'analisi dei processi di patrimonializzazione e alcune significative esperienze realizzate permette di mettere in luce l'esistenza di una "zona grigia", in cui non riescono ad emergere le dinamiche della rottura e dell'appropriazione identitaria che caratterizzano i modelli descritti in letteratura ed in particolare i modelli della patrimonializzazione spontanea ed istituzionale.

* Maria Paola Borgarino, Architetto, PhD, assegnista di ricerca e docente a contratto, Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, via Bonardi, 9, 20133 Milano, e-mail: paola.borgarino@polimi.it.

È quindi necessario mettere a punto nuovi modelli e nuovi approcci, che tengano conto dell'effettivo contesto in cui i progetti vengono avviati e delle specificità di questo patrimonio "scomodo".

The paper analyses the processes of rediscovery and valorisation of the working-class neighbourhoods, in order to verify under which conditions this ordinary and in some cases "conflicting" legacies can reinvent themselves and how, on the contrary, inadequate approaches would reinforce beliefs and forms of appropriation that prevent a real rethinking of the site.

Through the comparison between the models developed in the field of social sciences, that describe the conditions for cultural heritage valorisation, and some significant experiences, a sort of "grey zone" has been pointed out in which the dynamics of rupture and appropriation that characterize the two main models (spontaneous or institutional) don't arise.

A new approach and new tools are needed, that take into account the social and identitarian context of the projects, and the specific nature of this "uneasy" kind of heritage.

1. *Il difficile riconoscimento di un'eredità "scomoda"*

Nel XIX secolo e per buona parte del XX, la necessità di fornire un alloggio sano e dignitoso a quanti si riversano nelle città per trovare un lavoro nell'industria spinge imprenditori e amministratori locali a rivolgere il proprio interesse al tema della residenza operaia¹. I villaggi e i quartieri, che si collocano in genere nelle periferie, dove il costo dei terreni è inferiore, sono la risposta a una situazione di emergenza sociale e sanitaria prima ancora che umana e, pur nascendo in contesti e con obiettivi diversi, hanno in comune una medesima idea di progresso e di coerenza fra architettura e società. Nel giro di pochi anni queste realizzazioni cambiano, infatti, il volto delle città, contribuendo a diffondere un nuovo stile di vita e una concezione "moderna" dell'abitare: ciascun quartiere è concepito come una realtà autonoma, in cui si trovano i servizi essenziali, in cui si acquisiscono nuove abitudini e in cui, soprattutto, si pongono le basi per una collettività diversa, un "noi" a cui si è fieri di appartenere. Questi luoghi esprimono l'energia di un mondo che guarda con fiducia al domani, e riflettono le speranze di quanti hanno creduto che il progetto di architettura potesse essere in grado di offrire risposte universalmente valide alle esigenze delle persone.

Come sappiamo, quelle aspettative sono state tradite e sono in molti oggi ad auspicare la demolizione di complessi fino a pochi decenni fa considerati esemplari².

¹ La selezione dei casi a cui si farà riferimento nel testo comprende, oltre ai quartieri delle periferie urbane, alcuni esempi di città satellite, che in molti casi fanno ormai parte di un tessuto diffusamente urbanizzato e possono essere considerate sostanzialmente omogenee ai primi per le dinamiche di valorizzazione messe in atto.

² Fra i casi più noti le "Vele" di Scampia e il complesso di Corviale in Italia, i *Grands Ensembles* francesi, la *new town* di Cumbernauld e il complesso *Robin Hood Gardens* nel Regno Unito.

Qualità degli spazi e comportamento dell'utenza hanno effettivamente dimostrato di essere legati a doppio filo, ma sono le stesse caratteristiche di questi luoghi (l'assenza di manutenzione, i servizi mai realizzati o trascurati, gli appartamenti squallidi e angusti, la scarsa qualità dei materiali...) ad avere favorito situazioni drammatiche. Marginalità, disagio, atti vandalici e comportamenti antisociali sono divenuti una costante, al punto che molti di questi quartieri esemplari si sono trasformati in ghetti in cui relegare le fasce più deboli della popolazione e in cui periodicamente la tensione sociale sfocia nella violenza³.

Il fallimento di quelle realizzazioni ha, di fatto, messo in evidenza la distanza fra le reali esigenze delle persone e le aspettative di architetti, teorici e politici (in sintesi, di quanti non avrebbero mai abitato in una casa operaia); ovvero, fra l'astratta descrizione di un "utente tipo", con esigenze date e stabili nel tempo e una realtà decisamente più articolata, in cui ci sono esigenze eterogenee, legate a momenti particolari nella vita delle persone, alle caratteristiche di nuclei familiari diversi o alle necessità di abitanti che provengono da contesti e culture molteplici, e preferenze individuali, ancora più mutevoli e sfuggenti⁴.

Difficilmente tale complessità può essere ricondotta a numeri universalmente validi, ad uno schema planimetrico o a taglio abitativo standard.

Con la sua "città radiosa", Le Corbusier suggeriva l'idea che in un grande complesso abitativo come quello da lui creato a Marsiglia fosse possibile soddisfare tutte le necessità della vita quotidiana e dunque vivere felici, esaudendo un presunto desiderio di vita raccolta, autonoma, completamente autosufficiente. La sua era la trasposizione all'interno di una città dell'ideale di solidarietà e di vita in comune tipico del piccolo villaggio. Personalmente mi chiedo se uno dei problemi delle *cit  *, delle *banlieue*, non derivi dal fatto di essere state concepite in base ad un'utopia di questo tipo. Prima accennavo al loro prestigio iniziale, all'idea di modernità e di comfort esteso alle classi operaie, alle classi lavoratrici: esse sono state pensate sulla falsariga della città radiosa [...]. Un'utopia fissa, immobile, che si traduceva per forza di cose in una sorta di ghettizzazione. Poteva funzionare un'utopia del genere? Poteva servire a raccogliere gli sradicati del mondo? Qui ci troviamo di fronte ad una vera e propria contraddizione: quella di un'utopia concepita in base a regole locali ma applicata a coloro che venivano da fuori⁵.

La stessa idea di una comunità strutturata, formata da persone che si conoscono da sempre, che si riconoscono nei medesimi riti e che fruiscono degli spazi secondo dinamiche che possono essere previste e controllate "dall'alto" si è rivelata fallimentare, perché il continuo ricambio di popolazione impedisce il consolidarsi delle relazioni interpersonali e perché le interazioni sociali non sono riconducibili a schemi univoci⁶.

³ Si pensi alla "rivolta delle *banlieues*" del 2005, esito di problemi di lunga data (il programma "Banlieue 89" promosso da Mitterrand risale al 1983) e di rivendicazioni che non hanno avuto ancora risposta (Martinetti 2012).

⁴ Allix 2005; Collomb 2007; Amendola 2009 e 2010; Olagnero 2009.

⁵ Aug   2007, p. 26.

⁶ Tali difficoltà sono ben note agli attori del sociale, che tendono a favorire un approccio flessibile e di mediazione, una vera e propria "ibridazione", che permette ad istituzioni e gruppi spontanei di interagire. Cfr. Cremaschi 2008; Boucher 2005.

L'uniformità delle case costituisce un altro punto critico ricorrente: gli interventi, talvolta ingenui, con cui gli abitanti "personalizzano" le abitazioni, spezzando l'immagine ripetitiva dei quartieri, danno la misura della distanza fra l'immaginario dagli architetti e i riferimenti estetici degli occupanti che, introducendo decori ed elementi che richiamano l'architettura tradizionale, tentano di fare proprio un modello imposto e mai del tutto metabolizzato⁷. Significativamente, questo non avviene solo nelle realizzazioni di minore qualità, ma riguarda anche, e forse in modo particolarmente evidente, luoghi considerati dagli esperti come delle vere e proprie "icone" del moderno. La vicenda del quartiere di Pessac progettato da Le Corbusier per Henry Frugès nel 1920 è sicuramente fra quelle più note:

Si direbbe che ognuno abbia trasformato la «macchina per abitare» in «casa sua» [...]. Non solo i colori sono scomparsi nella quasi totalità dei casi, ma le finestre a nastro sono state accorate, i patii chiusi, numerose terrazze ricoperte con tetti; sono stati riempiti gli spazi vuoti sotto i *pilotis*, e la proliferazione di capanne si somma al degrado delle superfici per conferire all'insieme un aspetto dei più malandati. Al punto che si è tentati di scorgervi, al di là delle vicissitudini dovute a un normale invecchiamento, un vero e proprio conflitto tra le intenzioni dell'architetto e le reazioni dell'abitante⁸,

ma la stessa situazione si ritrova in esempi altrettanto significativi come il quartiere di Törten realizzato a Dessau fra il 1926 ed il 1928 da Walter Gropius dove quasi tutti i prospetti delle case sono stati oggetto di importanti trasformazioni.

2. "Outstanding Universal Value" o "Outstanding Universal Junk"?

Paradossalmente, proprio in questa situazione di difficoltà, cresce costantemente il numero di casi in cui si decide di valorizzare il patrimonio dei quartieri operai, di raccontarne la storia, di creare percorsi turistici dedicati o, più semplicemente, di associare motivazioni di ordine culturale alle ordinarie attività di riqualificazione. Sempre più spesso, poi, si sceglie di presentare una candidatura per richiedere un riconoscimento istituzionale, a livello nazionale o internazionale come l'iscrizione nella *World Heritage List* UNESCO. Il *label* UNESCO è sicuramente uno dei riconoscimenti più noti e ambiti e, soprattutto in ambito europeo, sono ormai numerose le testimonianze della città industriale che sono state incluse nella lista, o che hanno avviato l'istruttoria, individualmente o come parte di un sito più ampio. Solo nel contesto italiano,

⁷ Giambruno 2003; Lahmini 2005.

⁸ Boudon 1977, p. 34.

si pensi ai casi di Ivrea, ammessa nella *Tentative List* nel 2012⁹, e di Sesto San Giovanni, che ha da tempo avviato la preparazione del *dossier* di candidatura¹⁰, mentre in ambito internazionale si può fare riferimento alle *Siedlungen* di Berlino¹¹, iscritte nel 2008, ai quartieri residenziali compresi nei siti dedicati al Bauhaus¹² e al complesso industriale di Zollverein¹³, che comprende al suo interno numerosi quartieri operai. In altri termini, oggi l'associazione fra periferie urbane ed il prestigioso *label* UNESCO non è più solo uno *slogan* d'impatto, utile a richiamare l'attenzione internazionale sulle emergenze della città contemporanea¹⁴, ma un traguardo raggiungibile per molte realtà minori che hanno deciso di valorizzare le testimonianze del proprio passato.

I punti critici sono tuttavia moltissimi, a cominciare dalla permanenza fisica di questo patrimonio. Parlare di conservazione è per certi aspetti un controsenso, se si pensa alle reali condizioni in cui si trovano gli edifici: riqualificare è spesso la priorità per amministratori e occupanti e, dove le case non sono già state pesantemente trasformate, mettere in campo quegli interventi raffinati che consentirebbero di mantenere soluzioni tecnologiche e costruttive sperimentali¹⁵, pensate per costruire in economia, e allo stesso tempo di ovviare alle problematiche tecniche e di durabilità di materiali e componenti, rischia di essere un onere insostenibile per gli abitanti, che preferiscono sostituire gli elementi inefficienti con soluzioni moderne, meno costose e, almeno apparentemente, più affidabili¹⁶.

Inoltre, la stessa protezione degli edifici costituisce un traguardo ancora da raggiungere, perché mancano strumenti di tutela adeguati¹⁷ e perché, pensando a strategie "soft" di sostegno alle buone pratiche, le risorse per supportare interventi di qualità sono poche se non del tutto assenti.

Come si è detto, queste difficoltà non sembrano fare vacillare la tendenza a volere vedere riconosciuto il valore "culturale" di questi luoghi, anche quando questo significa affrontare un *iter* lungo e impegnativo come, appunto, è quello dell'iscrizione UNESCO. Fra le altre cose, tale *iter* comprende una verifica di autenticità e, se è vero che quest'ultima non può essere ridotta alla mera conservazione della materia storica, è altrettanto vero che concorre in modo determinante alla trasmissione dei valori del sito, e ne costituisce, per certi aspetti, il presupposto.

⁹ <<http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5736>>, 10.12.2014.

¹⁰ *Sesto San Giovanni* 2011.

¹¹ <<http://whc.unesco.org/en/list/1239>>, 10.12.2014.

¹² <<http://whc.unesco.org/en/list/729>>, 10.12.2014.

¹³ <<http://whc.unesco.org/en/list/975>>, 10.12.2014.

¹⁴ Si veda il programma "Periferie, patrimonio dell'umanità" lanciato da Renzo Piano nel 2000.

¹⁵ Albani in Albani, Di Biase 2013.

¹⁶ Albani 2011; Lahmini 2005; Peghin 2010.

¹⁷ Carughi 2012; Di Francesco, Govern in Albani, Di Biase 2013.

Un primo tema che interessa discutere in questa sede è quello della coerenza fra caratteristiche degli oggetti e gli strumenti di valorizzazione adottati: è davvero possibile affrontare con approcci pensati per proteggere beni «di eccezionale valore universale» (come tipicamente è quello delle eccellenze UNESCO) un patrimonio lontano dai comuni canoni del bello, per certi versi ostile, e privo di quella eccezionalità che siamo soliti attribuire ai monumenti? Quali sono le alternative?

Il rischio di una deriva verso una vera e propria “ossessione patrimoniale”¹⁸ è stato ampiamente denunciato¹⁹ e le iniziative tese a riconoscere un valore di tipo culturale alle periferie possono, per certi aspetti, essere considerate una forzatura, l’ennesima riprova dell’incapacità del nostro tempo di operare una selezione fra le testimonianze del passato. Detto altrimenti, è facile vedere nell’interesse per i quartieri operai la naturale e non troppo meditata estensione di quell’attenzione che, a partire dagli anni ’70, ha portato alla ribalta il tema dell’archeologia industriale: se fabbriche e macchinari sono ormai universalmente considerati oggetti degni di essere salvaguardati, perché non dovrebbero essere considerate meritevoli di attenzione le case di chi lavorava in quelle fabbriche e utilizzava quei macchinari? E se è ormai condiviso il dovere di preservare le prime *company town*, le città giardino e i quartieri del primo ’900, perché il *mass housing* degli anni ’60 e ’70 dovrebbe essere escluso?

Se accettiamo tale visione, quello che si pone è prima di tutto un problema di selezione: bisogna trovare criteri condivisi che consentano di individuare un ragionevole numero di testimonianze, in grado di distinguersi da quella massa di realizzazioni prive di valore, che, secondo una accattivante definizione di Rem Koolhaas meritano l’appellativo di «*outstanding universal junk*»²⁰.

Un’altra e più sfidante interpretazione si basa su analisi proposte nell’ambito delle scienze sociali, che mettono in luce la natura politica e conflittuale delle scelte relative al patrimonio. Secondo tale lettura, non si tratterebbe solo di definire “quanto” conservare, ma piuttosto di trovare nuove ragioni e nuove chiavi di lettura che permettano di capire “perché” e “per chi” si decide di conservare: la scarsa efficacia dei progetti realizzati, che spesso si limitano a riprodurre approcci pensati per altre tipologie di beni, senza essere effettivamente in grado di intercettare le aspettative e gli immaginari di chi abita in quei luoghi, sarebbe, secondo questa seconda visione, da attribuire alla mancata comprensione delle dinamiche sociali che stanno alla base del riconoscimento e soprattutto dei meccanismi di appropriazione attraverso i quali la collettività entra in relazione con il patrimonio. Come vedremo, tali meccanismi non sono casuali e possono essere ricondotti a due modelli principali.

¹⁸ Davallon 2002.

¹⁹ Jeudy 2008; Choay 2009; Heinich 2009.

²⁰ OMA, «Cronocaos» (2010), Biennale di Venezia, <<http://www.oma.eu/projects/2010/venice-biennale-2010-cronocaos>>, 10.12.2014.

3. *La natura conflittuale dei processi di riconoscimento*

Nella concezione più diffusa, conservare un patrimonio significa prendere parte a una staffetta ideale che collega passato e futuro, trasferendo ai posteri un certo bene o insieme di beni che provengono dal passato e a cui si riconosce un interesse di tipo “culturale”, non necessariamente legato a particolari qualità di tipo estetico o testimoniale. La trasmissione al futuro delle testimonianze del passato sarebbe dunque un atto neutro, che non comporta altra selezione che quella derivante dall’oggettiva impossibilità di una conservazione integrale.

Le scienze sociali propongono una diversa interpretazione dei processi di attribuzione di valore e di conservazione del patrimonio, che mette al centro i concetti di “creazione” e di “conflitto”²¹. Secondo questa lettura, la creazione di patrimonio o “patrimonializzazione” di un bene ha tanto a che fare con il dimenticare quanto con il ricordare, poiché il patrimonio non è qualcosa di dato, ma il frutto di un processo di scelta, più o meno consapevole. Si parla dunque di “filiazione inversa” in cui sono gli eredi a decidere in cosa consiste il lascito. Sarebbe infatti il presente a “creare” il passato, decidendo cosa conservare e cosa eliminare (si pensi alla evidente dimensione simbolica che incorpora la scelta di demolire un edificio che richiama la memoria di un passato difficile da accettare) o, per meglio dire, sarebbero alcuni soggetti (singoli, istituzioni o gruppi) a decidere di riconoscersi in un dato sistema di simboli e di valori, e, quindi, ad appropriarsi di certi oggetti o di certi luoghi, caricandoli di nuovi significati²². Se, dunque, il patrimonio costituisce il sistema di riconoscimento e di costruzione simbolica e di valori attraverso cui un certo gruppo tenta di affermare il punto di vista che meglio corrisponde al proprio ruolo e ai propri interessi, intervenire, modificando uno spazio, costruendo un edificio o restaurandolo, significa marcare un luogo, appropriarsi di un simbolo, e non è dunque un caso che i “restauri” tendano a concentrarsi sugli edifici più noti e caratteristici. Se si pensa alla evidente dimensione simbolica che assumono alcuni restauri, alla scelta di demolire edifici che richiamano la memoria di un passato difficile da accettare, o, al contrario, a certe emblematiche ricostruzioni, queste dinamiche risultano evidentissime.

Intesa in questo senso, la “patrimonializzazione” è inevitabilmente un atto di discontinuità, una scelta “di parte” che incorpora una componente politica e l’oggetto (il “bene”) a cui si riconosce un valore patrimoniale ha quindi un ruolo ben preciso nel definire la fisionomia dei soggetti che in esso si riconoscono, agendo come elemento di compensazione o di riaffermazione. Detto altrimenti, il patrimonio può essere paragonato ad una bandiera, che rimarcando, occultando o addirittura reinventando certe memorie, contribuisce ad affermare l’identità di un certo gruppo. Ma, come tutte le bandiere, serve solo se c’è un altro a cui contrapporsi.

²¹ Davailon 2000 e 2002; Rautemberg 2003; Veschambre 2005; Chenevez 2010.

²² Graham 2002; Chenevez 2010.

4. *Processi e modelli di patrimonializzazione*

A fare la differenza fra ciò che è patrimonio e ciò che non può essere ritenuto tale non è dunque tanto l'oggettiva presenza di qualità eccezionali, ma lo sguardo che si decide di avere su quell'oggetto, ed è proprio quello sguardo – il sistema di valori che ha portato un oggetto ad essere riconosciuto come “patrimonio” – a determinare l'uso simbolico che si intende farne, ovvero la strategia di valorizzazione di quel bene.

Partendo da questo assunto, possono essere identificati due modelli di patrimonializzazione, istituzionale e pragmatica, che fanno rispettivamente riferimento ad approcci opposti, definiti come “cognitivo” ed “emotivo”.

I processi di patrimonializzazione “istituzionale” o “dura” sono caratterizzati dalla presenza di un riconoscimento esterno o formalizzato, che sancisce l'eccezionalità di alcuni beni rispetto al contesto di appartenenza. Con l'attribuzione del riconoscimento vengono emanati provvedimenti di tutela (o comunque misure tese a impedire la trasformazione del bene), vengono recisi tutti i legami vitali fra il bene con il contesto che l'ha creato: l'oggetto assume un nuovo *status*, riconosciuto universalmente, che non deve in alcun modo essere modificato. La natura ufficiale del percorso prevede il coinvolgimento degli attori istituzionali (politici ed esperti) e il rispetto di procedure e atti formali ben definiti, che conferiscono a questa prima modalità di attribuzione di valore un carattere “quasi-religioso”.

Si parla, invece, di patrimonializzazione “pragmatica” o “spontanea” per designare un approccio più informale e dinamico, in cui sono i cittadini a giocare un ruolo di primo piano. In questo secondo modello, la collettività continua ad utilizzare il bene, in genere confermando la destinazione originale, perché il valore riconosciuto dipende strettamente dai rapporti che l'oggetto intrattiene con il contesto e con la comunità di riferimento. Si innesca quindi un processo che ha un carattere dinamico, plurale e una portata prettamente locale.

5. *Modelli per il riconoscimento e la valorizzazione della città operaia*

Tali modelli sono perfettamente calzanti se ci riferiamo alle dinamiche di valorizzazione della cosiddetta archeologia industriale, ed in particolar modo alle esperienze di riconversione dei contenitori industriali dismessi.

I tratti di una patrimonializzazione istituzionale sono perfettamente riconoscibili nelle esperienze in cui prevale un punto di vista “esperto”, che si concentra sulla conservazione e sulla documentazione di una certa vicenda industriale, mentre la narrazione della storia locale resta in un certo senso sullo sfondo. Il riconoscimento porta a concentrare l'attenzione sulla storia della produzione, che viene celebrata e conservata nelle sue componenti materiali ed

immateriali in una visione tendenzialmente “chiusa”, che ribadisce una retorica paternalistica e comunitaria. A portare avanti questa forma di racconto sono, in genere, i soggetti o i gruppi maggiormente legati alla tradizione industriale del luogo (ex lavoratori, abitanti storici...), che vedono nella riconversione “culturale” del sito un risarcimento rispetto alla perdita subita. In altri casi, il richiamo ad un valore universale porta ad eliminare ogni rimando alla memoria storica, alla produzione e al contesto locale e si cercano nuovi significati per il patrimonio, ripensando gli edifici come spazi “neutri”, ma comunque sottratti all'uso della collettività locale. Si pensi ad esempio agli spazi strani della Saline Royale d'Arc-et-Senans, iscritta nella *World Heritage List* nel 1982 e oggetto di una valorizzazione che ha cancellato quasi completamente la memoria produttiva del luogo.

Nei processi di patrimonializzazione “pragmatica” l'attribuzione di nuovi significati passa invece attraverso l'introduzione di funzioni “innovative”, in genere legate ai temi della ricerca, dell'arte e della cultura. Fra i molti esempi possibili, si pensi alla *Cité du Design* di Saint-Etienne, realizzata nel sito occupato da una antica manifattura d'armi²³.

Tuttavia, se proviamo a trasferire questi modelli al patrimonio residenziale dello stesso periodo, la distinzione fra forme “dure” di riconoscimento, che prevedono l'inalterabilità dei beni e un patrimonio “di opportunità”, che si costruisce “nel” territorio e “con” il territorio, non sembra essere del tutto praticabile.

Se, di norma, l'attribuzione di valore avviene in seguito ad un processo di dismissione, la maggior parte dei quartieri popolari continua ad essere abitata, e non c'è evidentemente la possibilità di cambiamenti radicali nelle destinazioni d'uso. Mancano la conflittualità e l'antagonismo che caratterizzano la fabbrica, la rabbia dei lavoratori per la cessazione delle attività produttive²⁴, il senso di una cesura netta che impone decisioni drastiche.

In un certo senso, le dinamiche di riconoscimento dei quartieri popolari sembrano collocarsi in una inedita “zona grigia”, in cui i tratti dei due modelli si sovrappongono e si confondono, le posizioni degli attori sono meno nette e i conflitti meno accesi. Manca dunque una cesura netta, e l'ostilità sopita non riesce a canalizzarsi facilmente nei progetti, che hanno in genere un impatto ridotto sulla popolazione locale.

Come si è detto, memoria e risignificazione costituiscono le principali forme di appropriazione, che consentono alla collettività di trasferire il proprio immaginario su certi luoghi²⁵ e la stessa scelta di “banalizzare” una memoria può permettere di gestire certe rivendicazioni, riducendone la carica eversiva. In molti esempi di valorizzazione del patrimonio industriale, le “memorie

²³ Zanetti 2010.

²⁴ Monjaret 2005.

²⁵ Gravari-Barbas 2005.

operaie” assumono un carattere “salvifico”, che permette di relegare in un passato lontano una memoria di privazione e di sfruttamento e di rendere meno drammatico quel ricordo:

la visione retrospettiva della “vita operaia” è resa così esteticamente gradevole che i ricordi dello sfruttamento e del dominio finiscono per apparire quasi come le rappresentazioni di un modo “altro” che non sarà mai più il nostro mondo²⁶.

Ma è davvero l’esigenza di incanalare le rivendicazioni della popolazione locale che ha portato alcuni quartieri a ricercare un’immagine “da cartolina”?

6. *Le esperienze di patrimonializzazione istituzionale*

I numerosi casi di quartieri operai inclusi, o che aspirano all’iscrizione nella *World Heritage List* UNESCO danno la misura di come i modelli della patrimonializzazione istituzionale siano stati utilizzati da esperti e politici locali.

Come si è detto, non si intende discutere se e come una lista concepita come “catalogo di eccellenze” possa (o debba) confrontarsi con tipologie di patrimonio potenzialmente estensibili all’infinito senza rischi di arbitrarietà o di perdere la propria credibilità, o se sia stato lecito applicare le tradizionali categorie della rilevanza storica e artistica per definire e selezionare le testimonianze provviste di «*outstanding universal value*». Quello che importa rimarcare è il ruolo riduttivo assegnato al *label* e l’assoluta assenza di conflittualità che caratterizza questi processi, che tendono a concentrarsi sugli aspetti più evidenti e superficiali.

I vantaggi ricercati sono in primo luogo di natura economica: il riconoscimento viene interpretato come un “marchio”, che consente di dare visibilità e continuità ad iniziative sporadiche, di incrementare l’attrattività del quartiere o di garantire un migliore posizionamento sul mercato di certi prodotti. Inoltre, amministrazioni locali e grandi proprietari immobiliari sono ormai consapevoli dei vantaggi economici che possono derivare dalla legittimazione culturale di un certo luogo, come dimostrano chiaramente le iscrizioni dei quartieri moderni di Berlino²⁷, e delle *shrinking cities* di Dessau²⁸ e della Ruhr.

Il sito di presentazione del sito UNESCO di Chaux de Fonds – Le Locle definisce il *label* come una sorta di “garanzia di qualità” per la produzione locale:

²⁶ Jeudy 2008, p. 33.

²⁷ Haspel 2011.

²⁸ <<https://www.bauhaus-dessau.de/shrinking-cities.html>>, 10.12.2014.

En devenant reconnu internationalement pour la valeur de son héritage issu de l'horlogerie, c'est toute l'idée d'authenticité de cette industrie qui se fait jour. Le patrimoine est authentique, ce qui s'y fabrique l'est aussi [...]. En reconnaissant la valeur universelle de l'urbanisme horloger, le patrimoine bâti devient un facteur essentiel de cette authenticité et de cette légitimité, si importantes pour nombre de marques. Il est intéressant de voir qu'ainsi, la notoriété et l'attractivité de la région s'accroît et que des marques horlogères s'en réclament et investissent dans d'anciens immeubles qui deviennent ensuite l'écrin de leur histoire et un objet de leur communication²⁹.

In grado di riscattare una reputazione opaca, che allontana visitatori ed investitori:

si par le passé l'épithète «industriel» était volontiers associé à la notion de progrès, aujourd'hui, elle véhicule plutôt une image négative faite de grisaille, de pollution, de conflits sociaux. La notoriété d'une ville, et donc indirectement son attractivité, tant en termes économiques des secteurs secondaire et tertiaire que touristiques, est étroitement liée à l'image qui s'en dégage. Ainsi, si la ville perçue comme industrielle véhicule une image négative, la ville qualifiée d'historique apparaît au contraire, subjectivement, comme un lieu où il fait bon vivre, où le génie du lieu est palpable, en somme, une ville positive. Le patrimoine, plus particulièrement le patrimoine urbain, peut donc être un élément majeur du marketing urbain³⁰.

Quando l'attribuzione di un riconoscimento è finalizzata ad un migliore posizionamento del sito sul mercato turistico, la ricerca di un'immagine spendibile può portare a mitigare le contraddizioni del passato, insistendo su una narrazione retorica e su di un'immagine pittoresca ed iper-connotata. L'attrattività del luogo dipende dalla riproduzione di un'immagine nostalgica ed idealizzata, “da cartolina”, che, come accade nel sito di Roros, può essere persino presentata come una nuova forma di “autenticità”:

In this ideal type of heritage there is less concern over what is “authentic” in an accurate historical sense and greater emphasis is given to what is “attractively authentic”. The interrelated social production of an educated, facilitated and commodified place has a historical dimension related to the construction of Roros as idealised nostalgic image³¹.

La vicenda di New Lanark, che ha ottenuto l'iscrizione nella *World Heritage List* nel 2001³², suggerisce che scelte di questo tipo possono risultare vincenti sul breve periodo, ma sono alla lunga inefficaci, anche in circostanze di particolare favore. Gli edifici sono stati oggetto fin dagli anni '70 di un programma di recupero dei caratteri originari che ha coinciso con l'emanazione di una rete di dispositivi di tutela che attualmente coprono l'intera area iscritta, rendendo capillare la tutela delle emergenze monumentali. La gestione è affidata ad un

²⁹ Jeanneret 2011.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Guttomsen, Fageraas 2011.

³² <<http://whc.unesco.org/en/list/429>>, 10.12.2014.

unico soggetto, il *New Lanark Conservation Trust*, che ha progressivamente ampliato e differenziato l'offerta turistica, riuscendo a collocare il sito con un certo successo nei circuiti turistici internazionali (il sito accoglie 400.000 persone all'anno ed è abitato da circa 300 persone, di cui 180 risiedono nella zona centrale) ma, ad oggi, i proventi delle attività non riescono a sostenere i costi di gestione, e gli interventi continuano a dipendere da sovvenzioni³³. Inoltre, è in discussione la proposta di realizzare una attività estrattiva in prossimità del villaggio. La sostenibilità nel tempo è dunque un punto critico, così come l'effettiva possibilità di replicare diffusamente questo tipo di modelli.

7. Esperti e comunità locale

Come si è detto, soggetti o gruppi diversi possono attribuire agli stessi beni valori e significati del tutto differenti, arrivando talvolta a situazioni di aperto conflitto. Più spesso, invece, la contrapposizione non ha luogo, perché le parti in causa parlano linguaggi diversi.

Sono molti i casi in cui esperti e residenti esprimono punti di vista diametralmente opposti e sembrano quasi fare riferimento a realtà distinte. È difficile poi che a risvegliare l'interesse e ad avere un riscontro siano proposte che "volano alto", sottovalutando le effettive necessità delle persone.

Il dibattito innescato dall'ipotesi di demolizione del complesso residenziale londinese "*Robin Hood Garden Estates*"³⁴ è sintomatico di come gli esterni siano spesso portati a sottovalutare le condizioni di degrado in cui gli abitanti sono quotidianamente costretti a vivere, mentre in altri casi l'attenzione degli esperti si rivolge ad una memoria che gli abitanti non possono o non vogliono condividere.

Quella di Bat'ovany-Partizánske è un'altra situazione per certi aspetti paradossale, che permette di misurare la distanza fra l'interesse degli specialisti e il permanere, nella popolazione locale, di un sentimento di disinteresse e di rifiuto nei confronti di un periodo storico controverso. La città viene fondata negli anni '30 nell'ambito del sistema industriale sorto per volere di Thomas Bata, imprenditore del settore calzaturiero, ma ben presto questa memoria si perde, per la propaganda comunista, che insiste nel presentare la presenza della ditta come una parentesi di sfruttamento e di oppressione e per le trasformazioni politiche successive che hanno portato alla chiusura della fabbrica, divenuta economicamente insostenibile. Le numerose attività conoscitive e di confronto realizzate negli ultimi anni hanno risvegliato l'attenzione internazionale sulla

³³ New Lanark Management Plan, 2013-2018.

³⁴ Sulle motivazioni addotte da English Heritage, che nel maggio 2008 ha rifiutato di tutelare il complesso, si veda <<http://www.english-heritage.org.uk/server/show/nav.18980>>, 10.12.2014.

storia del luogo, ma localmente non sono state nemmeno in grado di attivare il consenso necessario per garantire un livello minimo di tutela. Fra i due livelli, internazionale e locale, ci si muove con velocità diverse: nel 2006 è stata avanzata un'ipotesi di candidatura per l'inserimento nella *World Heritage List* UNESCO di un sito seriale, comprensivo di tutte le città satellite del sistema Bata, mentre solo un anno prima si registrava il fallimento della proposta di tutela avanzata dall'Istituto Regionale per la Protezione dei Monumenti in collaborazione con l'Accademia Nazionale delle Scienze. È interessante notare come sia stata soprattutto la popolazione attiva a dimostrarsi ostile al progetto, e a rifiutare di farsi coinvolgere nell'esaltazione di una memoria "di seconda mano", mai realmente vissuta³⁵.

8. *La patrimonializzazione spontanea, fra memoria e risignificazione*

Accanto alle forme che prevedono il coinvolgimento di istituzioni ed esperti vi sono poi casi in cui il riconoscimento avviene per iniziativa spontanea dei residenti, abitanti storici o nuovi occupanti.

Nel primo caso, l'idea di valorizzare il patrimonio dipende da trasformazioni della composizione sociale del quartiere e la patrimonializzazione assume i tratti di una vera e propria strategia di "segregazione sociale"³⁶.

Tipicamente è l'ingresso di nuove categorie di abitanti a fungere da stimolo: i residenti storici tendono a rappresentarsi come un gruppo omogeneo, in contrapposizione a categorie più svantaggiate o di insediamento più recente.

L'affermazione di un senso di privilegio, l'orgogliosa difesa "di categoria" e la volontà di affermare i privilegi di una posizione sociale acquisita attraverso il merito portano a concentrare l'attenzione su alcuni elementi fortemente connotati. L'osservazione empirica dimostra tuttavia che questa presa di posizione tende a sfociare in iniziative isolate, piuttosto che nella richiesta di un'azione formalizzata, o ancora nella definizione di una strategia complessiva:

c'est sur la base de cet entre soi, expression la plus saisissable du fondement identitaire de la cité, que ces groupes des «anciens» tendent à ériger leur cité en patrimoine. Nous n'avons pas rencontré dans l'une ou l'autre des cités, de mouvement organisé revendiquant par exemple un classement des bâtiments. Mais on retrouve au hasard des discours la valorisation de tel élément architectural, de telle organisation urbaine, de telle dénomination des rues, à chaque fois présentée comme «typiques» et associés à la nostalgie d'une organisation sociale présentée comme étant aujourd'hui en voie de disparition³⁷.

³⁵ Materiali del seminario internazionale di studi "Company Towns in Europe" (Politecnico di Milano, maggio 2009) e del progetto europeo Neighbourhood Cooperation (Cultura 2000).

³⁶ Duchêne 2005.

³⁷ Ivi, p. 523.

L'esperienza del museo urbano Tony Garnier³⁸, realizzata in uno dei quartieri storici della *banlieue* lionese, è un chiaro esempio di come la valorizzazione possa avere il significato di una reazione e di come le iniziative spontanee legate all'arte ed alla cultura possano riuscire a mobilitare sia gli aspetti "dell'identità" (l'immagine che il gruppo ha di sé) che quelli della "reputazione" (l'immagine che gli esterni hanno del quartiere)³⁹. Alla fine degli anni '80, la riqualificazione del quartiere diventa l'occasione per realizzare un grande ciclo di pitture murali sulle testate degli edifici, che cambiano il volto del quartiere e ne affermano la specificità rispetto al contesto, dando vita ad un percorso artistico urbano. Il lavoro degli artisti della "*Cité de la Création*" riporta l'attenzione sulla figura di Tony Garnier, e gli abitanti iniziano progressivamente a prendere coscienza delle qualità di un luogo che avevano sempre guardato con disattenzione e a promuoverlo verso l'esterno. Sottolineando la specificità della loro storia, gli abitanti cercano una nuova visibilità per un luogo che percepiscono come "dimenticato":

In quel periodo era di moda bruciare le automobili: ci siamo chiesti se, anche per noi, quella fosse l'unica scelta, l'unico modo possibile di farci ascoltare. Abbiamo pensato che non fosse una scelta molto civile. Abbiamo allora cercato un'altra soluzione: abbiamo pensato alla cultura come nostro portavoce, ad un patrimonio di cultura degli uomini. Abbiamo scelto di presentare il nostro patrimonio, Tony Garnier, facendo conoscere il suo lavoro, facendo conoscere chi fosse, così che il quartiere non potesse più essere ignorato⁴⁰.

Soprattutto, la rivendicazione consente agli abitanti di prendere le distanze dalle situazioni di disagio e di emarginazione che contraddistinguono realtà vicine rifiutando di essere oggetto del disprezzo generalmente riservato agli abitanti degli insediamenti popolari e periferici. La realizzazione dei *murales* serve dunque a riaffermare una certa forma di "segregazione", perché, isolando simbolicamente gli edifici popolari di Tony Garnier rispetto al contesto, si costruisce una specificità in cui gli abitanti si riconoscono.

Quello del museo urbano è dunque un tipico esempio di patrimonio "pragmatico", legato alle condizioni ed alle dinamiche specifiche di un determinato luogo e, come tale, si è evoluto nel tempo, senza tuttavia allontanarsi da una dimensione locale. Oggi il quartiere è al centro di un progetto di sviluppo artistico e ha ottenuto alcuni riconoscimenti, come il Trofeo del Turismo attribuito dall'UNESCO nel 1991 e l'inserimento nella lista nazionale dedicata al patrimonio del moderno nel 2002. Inoltre, il quartiere è entrato a fare parte di un più vasto programma di valorizzazione turistica, promosso dalla

³⁸ Chevenez 2010.

³⁹ Auclair 2006 e 2007.

⁴⁰ Dal video «L'expérience du Musée Urbain Tony Garnier», 2005 <<http://idd.u-bourgogne.fr/toute-lactualite/actualites-externes/329-cites-culturelles-lexperience-du-musee-urbain-tony-garnier.html>>, 10.12.2014.

Region Urbaine di Lyon, che riguarda cinque architetture emblematiche⁴¹, ed è coinvolto nelle attività di un percorso di messa in rete di attori e competenze dedicato al patrimonio recente che è stato parallelamente avviato dalla stessa amministrazione⁴².

In altri casi la “rinascita” del quartiere è guidata dall’ingresso di nuovi abitanti, in genere appartenenti alla cosiddetta *creative class*. Possono essere individuate quattro situazioni ricorrenti che richiamano nuovi abitanti: un progetto “evento” di particolare impatto; l’avvio di un progetto “bandiera” a cui fa seguito un intervento più ampio di rigenerazione urbana; un rinnovamento diffuso nelle pratiche sociali; la presenza di eccellenze economiche e culturali⁴³.

Dove questo accade, l’idealizzazione del recente passato e la superficiale identificazione con una memoria “popolare” – o quantomeno con gli aspetti meno conflittuali di tale memoria – intercettano le dinamiche del mercato immobiliare, interessato a promuovere l’appetibilità delle aree semi-centrali presso nuove fasce di utenza, ma più spesso sono i nuovi residenti, in genere una popolazione giovane, contraddistinta da una elevata mobilità (artisti, intellettuali, creativi...) a fare sì che un patrimonio “scomodo”, lontano dall’eccezionalità e dai comuni canoni del bello e, frequentemente, ancora associato, nella memoria dei residenti storici, ad un passato di privazioni, diventi lo scenario ideale per nuove attività e significati legati alla contemporaneità.

Si attua un vero e proprio processo di *gentrification*, in cui il quartiere si popola di nuova vita, richiamando persone attratte dall’idea di vivere e lavorare in un ambiente ricco di stimoli ed affascinate da un contesto pittoresco ed informale. In un certo senso, l’identità storica del quartiere diviene oggetto “di consumo” da parte dei nuovi attori, che ne ricompongono liberamente i frammenti in un processo di costruzione identitaria che, pur utilizzando i segni ed i simboli del luogo, prescinde dal radicamento.

Sono dunque soprattutto gli esterni a farsi promotori del rinnovamento, proponendo un punto di vista significativamente diverso da quello dei residenti storici⁴⁴, e non è facile capire quali siano i punti di equilibrio nel rapporto fra residenti storici e nuovi abitanti, come sia possibile fare convivere la memoria del vissuto e l’immaginario “di seconda mano” dei nuovi attori e se e come i processi di ricomposizione identitaria di cui questi ultimi si fanno protagonisti possano dirsi realmente innovativi.

⁴¹ Il programma Utopies Réalisées-Un autre regard sur l’architecture du XX^e siècle comprende, oltre alla Cité Tony Garnier di Lione, il grattacielo de Villeurbanne, il convento di La Tourette à Eveux, il sito Le Corbusier di Firminy-Vert, le “Stelle” di Givors (<<http://www.regiourbainedelyon.fr>>, 10.12.2014).

⁴² Patrimoine 21 - Réseau d’acteurs pour réhabiliter le bâti du XX^e siècle.

⁴³ Pratt 2010.

⁴⁴ Cremaschi 2008.

Il caso del quartiere milanese di Isola-Garibaldi⁴⁵ è emblematico in tal senso. Se i residenti storici si dimostrano critici nei confronti di un passato di privazioni difficile da mitizzare, nella narrazione dei nuovi abitanti il quartiere popolare tende ad essere descritto in termini retorici, come una “comunità” contraddistinta da un’identità operaia ancora forte e riconoscibile, una realtà “di paese” in cui ci si conosce ed in cui la storia si concilia con la modernità. La narrazione dei nuovi abitanti è, per certi aspetti, paradossale: si insiste sul ruolo socializzante delle case “di ringhiera” e sull’identità sociale del quartiere, ignorando gli importanti processi di trasformazione urbana in corso e la progressiva espulsione dei ceti popolari dal quartiere. In questo esempio, come in altri storici quartieri operai, ad una comunità che si costruisce nel tempo sembra sostituirsi una collettività nuova, che non dipende dai tradizionali vincoli di prossimità spaziale, ma è formata da soggetti che, per ragioni diverse, scelgono di identificarsi (almeno temporaneamente) nei medesimi simboli. L’identificazione dipende dunque dai meccanismi, tutto sommato casuali, delle mode e degli eventi, ed è evidentemente difficile pensare che la “riscoperta” del patrimonio della città operaia possa effettivamente contribuire ad attivare, e soprattutto a radicare nel tempo, una filiera di occasioni, riflessioni e stimoli.

9. *Alcune osservazioni conclusive*

La patrimonializzazione della città operaia è un tema relativamente recente, e farne un bilancio sarebbe forse prematuro. Tuttavia, il moltiplicarsi dei progetti e la quantità di risorse impiegate rendono ormai indifferibile un ragionamento sulla credibilità dei propositi che le animano, anche alla luce di dell’impegno economico e di competenze richiesto dalle forme più strutturate.

I fattori che suggeriscono di guardare con cautela a questi processi sono molti, a cominciare dal gran numero di progetti che non riescono a concretizzarsi in una strategia credibile e in grado di sostenersi nel tempo. La ricerca di un riconoscimento esterno è spesso motivata dalla volontà di contrastare una situazione critica, ma non sono molti i casi in cui l’assegnazione di un *label* sia effettivamente riuscita ad innescare un cambiamento positivo e duraturo, e raramente si è riusciti a ripensare all’identità di questi luoghi, reinterpretando i segni della memoria come elementi in grado di attivare nuove economie e offrire nuovi modelli di radicamento a chi quotidianamente vive in queste realtà “difficili”.

Nonostante le indicazioni dei documenti di indirizzo emanati dalle istituzioni internazionali e ampiamente condivisi da chi si occupa di patrimonio, che sottolineano la necessità di un coinvolgimento ampio, esteso a tutti i portatori

⁴⁵ Micoli 2008.

di interesse, quello della partecipazione degli abitanti alle decisioni è ancora un punto da risolvere, e, in un certo senso, si può dire che paradossalmente le aspettative di innescare un processo di sviluppo basato sulla cultura vengono meno proprio nelle situazioni di maggiore necessità, confermando il dubbio di una generale sopravvalutazione del ruolo attribuito al patrimonio nei progetti di sviluppo dei territori⁴⁶.

Infine, non sempre le aspettative di chi avvia una candidatura sono chiare e realistiche.

Evidentemente, il successo di un progetto dipende da un sistema complesso di condizioni specifiche, ed è difficile pensare di ricondurre a schematizzazioni con una valenza generale casi tanto diversi fra loro, ma i rischi che possono derivare da strategie di valorizzazione inadeguate sono evidentissimi, in particolare quando si procede trascurando il punto di vista degli attori locali, ignorando la rappresentazione cognitiva e narrativa delle persone con progetti che tendono a privilegiare una visione esperta, basata su di un'immagine della comunità locale in cui quest'ultima non si riconosce, o che sono decisamente orientati allo sfruttamento turistico del luogo.

Allo stesso tempo, non è forse sufficiente prendere atto delle diverse narrazioni presenti ed è piuttosto necessario tenere conto della natura processuale e "coevolutiva" dei processi di cambiamento⁴⁷, anche superando l'idea che la conflittualità sia una componente ineludibile nei processi di riconoscimento.

Abbiamo descritto il patrimonio come una "bandiera", che consente ad alcuni di affermare le proprie posizioni rispetto ad un "altro", ma, come abbiamo visto, la forza di quelle rivendicazioni non è mai stata sufficiente ad avviare processi convincenti, e probabilmente la possibilità che le persone si identifichino con certe istanze è destinata a indebolirsi ulteriormente nel prossimo futuro.

È forse necessario chiedersi se sia più utile invocare un cambiamento che avviene perché si è identificato un nuovo "nemico", o se sia invece più utile superare l'esigenza di una contrapposizione e ritenere che un cambiamento possa avvenire (e portare a risultati duraturi nel tempo) solo se si supera la logica di una gelosa appropriazione e si riesce a coinvolgere tutte le forze in gioco in un processo, necessariamente dialogico e ricorsivo, di riscoperta e ri-apprendimento di risorse e potenzialità.

Nessun cambiamento può avere luogo se non si impara prima di tutto a mettere in crisi le certezze acquisite e nulla di nuovo può radicarsi se prima non si abbandonano approcci consolidati⁴⁸ e, forse, nessuna crescita e nessun cambiamento può esserci, per quelle "identità" che per esistere devono continuamente riaffermare sé stesse rispetto ad un "altro".

⁴⁶ Fournier *et al.* 2010.

⁴⁷ Fiol O'Connor 2002.

⁴⁸ Tsang, Zhara 2008.

Solo quelle proposte che non si limitano a descrivere uno stato di fatto, o a dare voce “all’identità” di un certo gruppo ma offrono risultati e motivi di identificazione concreti, apprezzabili e non necessariamente univoci a soggetti diversi possono dare alle persone dei buoni motivi per agire diversamente, attivando una nuova capacità di pensarsi e raccontarsi, inducendo un cambiamento ed influenzando in modo positivo e duraturo la realtà locale.

Riferimenti bibliografici / References

- Albani F. (2011), *Quale “innovazione” per la tutela dei quartieri sperimentali del dopoguerra?*, in *Governare l’innovazione. Processi, strutture, materiali e tecnologie fra passato e futuro*, Atti del XXVII Convegno Scienza e Beni Culturali, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Venezia: Arcadia Ricerche, pp. 39-49.
- Albani F., Di Biase C. (2013), *Architettura minore del XX secolo: strategie di tutela e intervento*, Maggioli: Santarcangelo di Romagna.
- Allix G. (2005), *Paris. L’utopie manquée des cités-dortoirs*, «Le Monde», 6 dicembre, <<http://www.lemonde.fr>>, 10.12.2014.
- Amendola G., a cura di (2009), *Il progettista riflessivo. Scienze sociali e progettazione architettonica*, Bari: Laterza.
- Amendola G. (2010), *Tra Dedalo ed Icaro. La nuova domanda di città*, Bari: Laterza.
- Auclair E. (2006), *Comment les arts et la culture peuvent – ils participer à la lutte contre les phénomènes de ségrégation dans les quartiers en crise?*, «Hérodote», n. 122, pp. 212- 220.
- Auclair E. (2007), *La culture et les quartiers populaires*, «Diversité. Ville école intégration», n. 148, pp. 53-59.
- Augè M. (2007), *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano: Mondadori.
- Boucher M. (2005), *Turbulences, pacification et regulation sociale: les logiques des acteurs sociaux dans des quartiers impopulaires*, in *Ville in crise? Les politiques municipales face aux pathologies urbaines*, sous la direction de Y. Marec, Paris: Creaphis, pp. 110-119.
- Boudon P. (1977), *Pessac de Le Corbusier*, Paris: Dunod.
- Carughi U. (2012), *Maledetti vincoli: la tutela dell’architettura contemporanea*, Torino: Allemandi.
- Chenevez A. (2010), *La demande sociale de patrimoine*, in *Patrimoine culturel et collectivités territoriales*, sous la direction de P. Le Louarn, Rennes: PUR.
- Choay F. (2009), *Le Patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris: Seuil.
- Collomb M. (2007), *Quale mobilità per abitare la periferia?*, in *La crisi dei confini. Verso un’ingegneria dello sviluppo regionale*, a cura di M. Dal Don, Milano: Franco Angeli, pp. 137-150.

- Cremaschi M. (2008), *Narrazioni e cambiamento dei quartieri*, in *Tracce di quartieri. Il legame sociale nella città che cambia*, a cura di M. Cremaschi, Milano: Franco Angeli, pp. 7-29.
- Daumas J., a cura di (2006), *La mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*, Besançon: Presses Universitaires de la Franche-Comte.
- Davaillon J. (2000), *Le patrimoine: "une filiation inversée"?*, «Espace Temps», n. 74-75, pp. 6-16.
- Davallon J. (2002), *Comment se fabrique le patrimoine?*, «Sciences Humaines», <<http://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine/>>, 10.11.2013.
- Della Torre S. (2011), *Creatività e beni culturali: il riutilizzo tecnologico*, in *Governare l'innovazione: processi, strutture, materiali e tecnologie tra passato e futuro*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 21-24 giugno 2011), a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia: Arcadia Ricerche, pp. 121-130.
- Duchêne F. (2005), *Les anciennes cite ouvrières, entre patrimonialisation et normalisation*, in *Habiter le patrimoine: enjeux, approches, vécu*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 517-526.
- Fiol M., O'Connor E. (2002), *When Hot and Cold Collide in Radical Change Processes: Lessons from Community Development*, «Organisational Science», pp. 532-546.
- Fournier L., Bernié-Boissard C., Crozat D., Chastagner C., sous la direction de (2010), *Developpement culturel et territoriores*, Paris: L'Harmattan.
- Giambruno M. (2003), *I quartieri del "moderno" tra trasformazione e conservazione*, in *La sfida del Moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, a cura di M. Boriani, Milano: Unicopli, pp. 63-70.
- Graf F., Marino G. (2009), *Heritage, energy, economy: planned preventive conservation and thermal improvements to buildings envelopes at the Cité de Lignon satellite precinct, Geneva (1963-1971)*, in *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, a cura di A. Canziani, Milano: Electa, pp. 216-227.
- Graham B. (2002), *Heritage as Knowledge: capital or culture?*, «Urban Studies», n. 17, pp. 1003-1017.
- Gravari-Barbas M., a cura di (2005), *Habiter le patrimoine: enjeux, approches, vécu*, Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Guttomsen T., Fageraas K. (2011), *The social production of 'attractive authenticity' at the World Heritage Site of Røros, Norway*, «International Journal of Heritage Studies», n. 5, pp. 442-462.
- Haspel J. (2011), *Built Heritage as a positive location factor. Economic potentials of listed properties*, in ICOMOS, 17th General Assembly, Paris, France, <<http://openarchive.icomos.org/1304/>>, 30.11.2013.

- Heinich N. (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Jeanneret J. (2011), *Un patrimoine industriel à l'encontre de l'industrialisation du patrimoine*, in ICOMOS, 17th General Assembly, Paris, France, <<http://openarchive.icomos.org/1304>>, 30.11.2013.
- Jeudy H. (2008), *La machine patrimoniale*, Paris: Circé; trad. it. *Fare memoria. Perché conserviamo il nostro patrimonio culturale*, Milano: Giunti, 2011.
- Lahmini N. (2005), *Innovations "radicales" et patrimonialisation dans le logement populaire: des exemples pour comprendre enjeux et problèmes de ce rapprochement récent*, in *Habiter le patrimoine: enjeux, approches, vécu*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 207-226.
- Martinetti C. (2012), *Nelle banlieue dimenticate: "Qui non è cambiato nulla"*, «La Stampa», 5 maggio, <<http://www.lastampa.it>>, 10.12.2014.
- Micoli A. (2008), *Milano, Isola: narrazione e comunità*, in *Tracce di quartieri. Il legame sociale nella città che cambia*, a cura di M. Cremaschi, Milano: Franco Angeli, pp. 83-105.
- Monjaret A. (2005), *Quand les lieux de travail ferment...*, «Ethnologie française», 35, pp. 581-592.
- Olagnero M. (2009), *Le parole dell'abitare*, «Transmitting Architecture», <<http://tao.oato.it/idee/55-le-paroledellabitare>>, 30.11.2013.
- Peghin G. (2010), *Quartieri e città del Novecento, da Pessac a Carbonia. La tutela del patrimonio urbano moderno*, Milano: Franco Angeli.
- Pratt A. (2010), *Creative cities: Tensions within and between social, cultural and economic development. A critical reading of the UK experience*, «City, culture and society», n. 1, pp. 13-20.
- Rautemberg M. (2003), *Comment s'inventent de nouveaux patrimoines: usages sociaux, pratiques institutionnelles et politiques publiques en Savoie*, «Culture & Musées», n. 1, pp. 19-40.
- Sesto San Giovanni. *Il patrimonio industriale risorsa strategica per lo sviluppo urbano* (2011), «Rivista di cultura urbanistica ed ambientale INU», Dossier n. 126.
- Tsang E., Zahra S. (2008), *Organizational Unlearning*, «Human Relations», 61, pp. 435-446.
- Veschambre V. (2005), *Le recyclage urbain, entre demolition et patrimonilisation: enjeux de l'appropriation symbolique de l'espace*, «Norois», n. 195, <<http://norois.revues.org/index548.html>>, 30.11.2013.
- Zanetti T. (2010), *La città del design a Saint-Etienne. Le recours au développement culturel pour faire face à un avenir incertain*, in *Développement culturel et territoires*, Paris: L'Harmattan, pp. 95-106.

Le trappole della creatività urbana

Luca Gulli*

Abstract

Nel contributo proposto si intende documentare ed esaminare un insieme di dispositivi sviluppati dalle esperienze del progetto artistico contemporaneo, sempre più spesso utilizzate come fattori per sostenere le politiche urbane e i progetti. Il tentativo è di inquadrare alcuni requisiti di queste pratiche secondo il grado di pertinenza che manifestano rispetto alle esigenze di trasformazione della città. La tesi che si vuole qui avanzare è che queste diversificate

* Luca Gulli, Professore a contratto di Urbanistica, Università di Parma, Dipartimento di ingegneria civile, dell'ambiente, del territorio e architettura DICATeA, Parco Area delle Scienze, 181/A, 43124, Parma; Università di Bologna, Dipartimento di architettura e pianificazione territoriale, viale Risorgimento, 2, 40136 Bologna, e-mail: luca.gulli3@unibo.it.

Si ringrazia Giovanni Magnano, del Comune di Torino, per il fondamentale aiuto nella ricostruzione dell'esperienza da lui svolta alla guida del Progetto periferie. Un altrettanto sentito ringraziamento a Bruna Gambarelli, della compagnia teatrale Laminarie, il cui contributo ha permesso di redigere questo primo resoconto sulla densa attività del teatro Dom nel quartiere del Pilastro a Bologna. Molte altre considerazioni e meditazioni qui contenute sono frutto dello scambio e del prezioso dialogo con Simona Brighetti e con Marco Magnani.

manifestazioni della creatività urbana solo in alcuni casi rappresentano un elemento attento ai reali processi di gestione della città; nella maggior parte dei casi esse sono portatrici di un uso specioso dello strumento della comunicazione e produzione poetica, adoperato a volte come puro riempimento scenografico, altre volte in modo banalmente promozionale o, peggio, piegato allo scopo di ritagliarsi artificialmente uno spazio nel mercato professionale. Esaminare un insieme di esperienze di alcuni gruppi auto-organizzati, che ormai da molti anni lavorano sui micro-ambienti della città, potrebbe riscattare questo complesso di strategie creative dal loro uso strumentale, ponendole come effettivo mezzo per dialogare con le domande reali delle comunità urbane.

This paper wants to examine and reconstruct some different aspects of artistic practices, constructions, performances and messages, connected to urban transformation policies, with the intention of evaluating their mutual coherence. The aim of the paper is to better recognise how really fit are all these extremely different artistic instruments for the governance of urban rehabilitation and how significant they really are for an urban project better able to dialogue with the nature of places and with the socio-economic processes. The risk is that most of these artistic equipments and enterprises, conceived as an enhancement for the urban change, in many times, drive a superficial and mostly theatrical use of creative messages, with the hidden goal of finding some new kind of professional competitive advantage. More interesting experiences are, instead, to be found in a group of practices which is referred to some sensible micro-rehabilitation projects, connected to a very tight dialogue with the suburban space, its population, its various identities and its capability of hosting a wide selection of different activities in the many space voids it presents.

1. *Premessa*

Nel definire lo statuto culturale ed il percorso di formazione attinente agli studi superiori di architettura in Italia, Gustavo Giovannoni delineava per la figura dell'architetto un profilo ambizioso e dal carattere estremamente composito. Coerentemente con la cultura eclettica che aveva segnato la propria formazione, lo studioso romano promuoveva e impostava un impegnativo corso di studi, destinando lo studente della appena nata Scuola superiore di architettura di Roma al perseguimento di un modello professionale nel quale si assommavano e compendiarono i diversi saperi dello scienziato, dello storico, del tecnico e dell'artista¹.

Alla base di tale impostazione, nella quale viene a delinearsi fin da subito una "identità contraddittoria" di ingegnere-umanista², si pone la specifica condizione operativa che vede in questa particolare figura tecnica un soggetto il cui compito è quello di lavorare su istanze e contenuti per loro natura eterogenei

¹ Giovannoni 1929, p. 24 e *passim*.

² Zucconi 1997, p. 27.

e difformi, ognuno da sottoporre ad un competente trattamento. Tutto ciò porta a conferire all'architetto la missione di operare una laboriosa attività di ricomposizione di temi scientifici e artistici, al fine di potere ricondurre tutte le diverse operazioni svolte durante il processo progettuale ad un'unitarietà e coerenza complessiva di disegno ed esecuzione dell'opera³.

La fiducia nel verificarsi di una felice convergenza tra questi specialismi e competenze culturali diverse era riposta nel fatto che un intellettuale addestrato su un così ampio ventaglio di conoscenze avrebbe immancabilmente maturato una consapevolezza e sensibilità personale di livello superiore⁴, sufficiente a fare collimare tutti i diversi e concorrenti contributi disciplinari nel momento unitario della predisposizione del progetto. Tale approccio, in bilico tra sensibilità personale del singolo operatore e robusta padronanza di regole codificate, tra garanzie di un solido sapere disciplinare e contributi attinti a fonti culturali eteronome, tra applicazione rigorosa degli strumenti e personalissimi salti creativi, ha senza dubbio costituito la ricchezza e peculiarità che sono alla base della fisionomia dell'architetto della nostra tradizione nazionale. Al contempo, però, tale eterogeneità ed estensione di prerogative ha fatto emergere molte distorsioni riguardo alla portata dei compiti e alla delimitazione della materia di pertinenza del tecnico progettista di edifici. La vastità delle competenze e delle responsabilità, difatti, se da un lato ha configurato in molti casi una figura di sicuro interesse e notevole spessore, per contro, a fronte della moltiplicazione delle discipline di settore e all'emersione di aspetti più complessi di responsabilità sociale, ha portato al formarsi di «un attore culturale senza stabile dimora [...] che assume spesso atteggiamenti eretici»⁵, portatore di personalità plurime, tanto precario ed inquieto da mettere a rischio le basi stesse della propria legittimazione sociale e professionale.

Il dibattersi tra validazione scientifica e valorizzazione della dimensione poetica⁶, accanto alla costante tensione verso una «unità difficile»⁷ del progetto, sottesa tra l'insieme di leggi capaci di esprimere il senso condiviso dell'ambiente collettivo e la ricchezza pluralistica delle espressioni singole, rimangono esigenze permanenti alla base della moderna cultura architettonica. In definitiva, la ricerca di una cornice di coerenza unitaria da conferire all'insieme delle difformi condizioni ambientali nelle quali si realizza il progetto rimane la più pressante tra le molte domande che pendono sul capo dell'architetto. Tutto questo, cioè il fatto di qualificare il ruolo del professionista e dello studioso di architettura come portatore di una competenza tesa a mostrare una superiore abilità di sintesi⁸, ha

³ Giovannoni 1929, p. 27

⁴ Zucconi 1997, p. 39.

⁵ Palermo 1992, p. 406.

⁶ Rowe, Koetter 1981, p. 14.

⁷ Venturi 1981, pp. 101 e ss.

⁸ Fatto, questo, che è testimoniato da una sterminata serie di evocativi attributi che nel tempo la cultura disciplinare ha ritenuto utili per qualificare il ruolo dell'architetto: *bricoleur*, enzima,

finito con l'identificare il nucleo del contributo dell'architetto con un esercizio di abilità principalmente artistiche ed interpretative. Difatti, se la tensione verso una visione integrata dell'intervento progettuale (combinazione riuscita tra configurazione delle trasformazioni fisiche e corrispondente programma funzionale) può fare appello a molti approcci e fonti culturali (la disciplina giuridica, il dialogo sociale, la correttezza procedurale, l'organizzazione, il bilancio economico, le relazioni ecologico-ambientali), è senza dubbio la dimensione simultanea con la quale si produce e recepisce l'espressione artistica ad essere da sempre il riferimento primario per ottenere una sintesi coerente e ordinata per l'intervento sull'ambiente costruito e sullo spazio collettivo; rifacendosi nuovamente alle parole dell'autore che prima e meglio di altri ha restituito queste inquietudini: essendo i caratteri dell'ambiguità e della pluralità di voci insiti nella comunicazione artistica, è a questa che si affida il compito di fornire «una visione complessiva ad una pluralità di fattori»⁹ connaturati alla complessità dell'ambiente costruito.

Nel passare dalla dimensione della realizzazione edilizia al disegno dell'organizzazione urbana, il problema cambia di grado ma non di natura: nel pensiero dei primi autori di trattati sulla pianificazione urbanistica è ancora il decisivo intervento dell'arte all'interno del processo di realizzazione della città a fare da fattore unificante per conseguire l'accordo tra buona forma, estetica e funzionalità¹⁰. Il ricorso alle competenze artistiche come approccio cardine per controllare l'esito del progetto di trasformazione dello spazio fisico risulta pertanto ugualmente influente, forse ancor più critico e rilevante, quando la cultura architettonica si trova a dovere affrontare le scale del progetto dell'ambiente collettivo e del suo governo, dal momento che la dimensione urbana inasprisce i costitutivi caratteri di eterogeneità e conflittualità propri dei materiali che compongono il progetto edilizio singolo (l'Alberti diceva che «la casa è una piccola città»), mantenendo però invariata l'esigenza di riuscire a proporre per l'ambiente urbano una identità riconoscibile.

In definitiva, il ricorso alla sintesi del linguaggio artistico risponde ad una profonda e ricorrente istanza delle discipline di progetto, anche quando queste trattano i problemi della gestione e trasformazione dell'ambiente collettivo. Tale riferimento influente, pur nella consapevolezza di non potersi più ricondurre ad un'inattuale pratica di controllo coordinato del disegno di

scalatore, "sismografo" e così via. Cfr. ad es. (per il primo termine) Rowe, Koetter 1981, pp. 166 e ss.; per il secondo, cfr. Branzi 2005, pp. 48 e ss.; l'ultimo appellativo era stato inserito nel titolo di una Biennale d'architettura di qualche anno fa (1996).

⁹ Venturi 1981, p. 26.

¹⁰ Cfr. ad es. Berlage 1985, p. 171: «La città come opera d'arte totale nasce solo quando la pianta e gli edifici vengono progettati contemporaneamente per costituire un'unità». Nel suo famoso trattato di tecnica urbanistica, è ancora una volta Giovannoni (1931, p. 116) ad indicare il fattore artistico come riferimento-cornice, capace di compendiare, all'interno di un riconoscibile assetto urbanistico, i conflitti e le molteplici espressioni degli usi del territorio.

tutto lo spazio urbano nel suo complesso, continua ad essere sentito anche all'interno dei contributi dell'attuale cultura urbanistica. Nell'oscillazione conflittuale tra costitutiva frammentazione dell'ambiente urbano ed esigenza di una stabile presenza di condivise regole insediative, tra disposizione d'insieme e singolarità degli episodi urbani, il ruolo della progettazione urbanistica è quello di riuscire ad esplorare strumenti di indagine ed intervento capaci di riportare «le molte dimensioni delle situazioni materiali, dei comportamenti e desideri individuali e collettivi entro un linguaggio figurativo che possa essere comunicato e condiviso»¹¹. Il ricorso alla sensibilità artistica come dimensione di sintesi per le pratiche del progetto insediativo, nonché il riferimento alla figura dell'architetto-urbanista-artista in quanto soggetto capace di manipolare felicemente materiali diversi e di attingere a gradi più elevati di consapevolezza e competenza, hanno pertanto rappresentato e continuano a rappresentare un modello culturale tuttora persistente in questa continua tensione tra identità e frammentazione dell'ambiente urbano. Non importa quanto siano conflittuali e contraddittorie le esigenze sociali, gli interessi economici, i vincoli normativi e istituzionali, la cogenza e inderogabilità degli approfondimenti tecnico-scientifici, la inesauribile scomposizione dei procedimenti attuativi e realizzativi: progettare la città e i suoi spazi comporta che si debba riuscire a trovare la *strategia* per integrare coerentemente tutti questi fattori, con la significativa considerazione che la strategia (nelle sue variegate accezioni) «resta un'arte»¹².

Ovvero, a quasi un secolo di distanza dalle formulazioni di Giovannoni, parte rilevante della cultura urbanistica ritiene che le condizioni di conflittualità, varietà e vitalità proprie di un ambiente collettivo pluralistico possano essere trattate con maggiore pertinenza attraverso un'applicazione professionale più vicina all'arte che non alle discipline normative, amministrative o gestionali. Tale cosa porta le espressioni del progetto urbanistico ad assumere il contributo delle forme d'arte non solo come riferimento culturale e di metodo, ma come azioni che contribuiscono a guidare e a tenere assieme i molti fattori che entrano in un processo di trasformazione territoriale. In questa prospettiva, alle pratiche creative e alla mobilitazione dell'espressione estetica si attribuiscono funzioni che investono non solo i contenuti di qualificazione figurativa dell'intervento su luoghi urbani cruciali, ma che assumono un più esteso e strategico ruolo di motore dello sviluppo economico, dell'innovazione tecnologica, dell'emancipazione formativa, della coesione sociale e della qualità delle forme di comunicazione pubblica all'interno dei processi di governo delle aree urbane¹³.

Viste le diverse e molteplici istanze tra le quali si dibatte l'uso delle forme di espressione artistica in quanto fattore costitutivo delle strategie di intervento sul territorio, il presente scritto intende operare alcune riflessioni critiche

¹¹ Secchi 2000, p. 49.

¹² Mintzberg 1996, p. 51.

¹³ Gras, Mourart 2001, pp. 44 e ss.

riguardo alla pertinenza e fertilità che alcune di queste iniziative presentano a fronte delle reali dinamiche di modificazione dello spazio della città. In base a queste considerazioni, la trattazione che segue si occupa di mettere a fuoco le esperienze disciplinari all'interno delle quali la produzione artistica viene assunta come peculiare capitolo di accompagnamento per le politiche e i progetti urbani. Nonostante la specificità del tema e del taglio adottato (che omette, pertanto, di fare considerazioni più ampie non solo sugli strumenti del progetto urbano, sempre difformi e mutevoli, ma soprattutto sulle fonti e i presupposti di elaborazione delle originali poetiche dell'arte metropolitana¹⁴), l'esame delle manifestazioni della creatività urbana in quanto elemento servente a sostegno dell'intervento progettuale permette di fare emergere alcuni nuclei tematici che evidenziano aspetti conoscitivi, decisionali e operativi di ampia e diffusa portata. Ribadendo il fatto che è inattuale pensare al ruolo delle pratiche creative come strumento di conformazione dell'organizzazione del paesaggio urbano nel suo complesso, nondimeno, nelle sue migliori espressioni, questo repertorio di esperienze può essere visto come costituito da «strumenti speciali di portata generale»¹⁵, ovvero come un insieme di operazioni che, pur caratterizzate e mirate, riescono ad incidere in modo più esteso su forme, processi e comportamenti della vita metropolitana nel suo complesso.

Per contro, se alcune di queste esperienze hanno costituito, e costituiscono tuttora, una componente estremamente significativa per qualificare in modo attento e sensibile molti interventi sul territorio, si tratta, però, di circoscrivere in modo pertinente tale contributo, che non andrebbe sovraccaricato di compiti e responsabilità esorbitanti, tenendo quindi presente che esso costituisce comunque solo uno dei tanti aspetti che compongono il complesso repertorio di materiali (normativi, contabili, amministrativi, gestionali, contrattuali, tecnologici, gestuali) determinanti per l'esito di ogni complessa trasformazione urbana.

L'estrema varietà ed eterogeneità di iniziative e proposte continuamente avanzate nel campo delle pratiche urbane creative dovrebbe, pertanto, essere ponderata in riferimento alla maggiore o minore adesione che tali operazioni hanno presentato rispetto alle reali domande di una costruzione condivisa del progetto per la città, di risignificazione complessa dei luoghi in declino o in corso di abbandono, di calibrato dosaggio delle diverse scelte di intervento sul contesto locale¹⁶.

Il ricorso alle pratiche artistiche è senza dubbio uno strumento potente, che si è molte volte dimostrato capace di fronteggiare e portare a sintesi felice l'estrema diversificazione di condizioni operative e di intervento che compongono il progetto urbanistico; al contempo, essendo portatore di un

¹⁴ Fabbri, Greco 1995, p. 26.

¹⁵ La Barbera 1990, p. 2 e *passim*.

¹⁶ Gras 2007, p. 48.

repertorio difforme di soluzioni, spesso dal prevalente carattere simbolico e comunicativo, esso necessita di un'adeguata e attenta valutazione, utile a distinguere quando tali proposte si sono effettivamente radicate e integrate, fornendo risposte appropriate per le politiche di riabilitazione della città¹⁷, quando hanno sortito risultati eminentemente scenografici e, infine, quando sono state portatrici di iniziative speciose, effimere, troppo ambiziose o prevalentemente opportunistiche.

2. *Costruzione e governo della città attraverso le pratiche artistiche*

Il rapporto tra arte e forma della città costituisce un tema ben radicato nella evoluzione delle discipline di indagine e progetto delle formazioni insediative. Si tratta di un argomento che investe in modo cronologicamente e spazialmente esteso lo studio del fenomeno urbano (è cioè tema rilevante per la città storica, quanto per quella contemporanea, è fattore che influisce sulle formazioni urbane di tutte le dimensioni, a tutte le latitudini e nell'intero ventaglio dei loro luoghi).

Secondo un insieme consolidato di studi, gli ambienti di pregio delle città storiche presentano un rapporto diretto ed esplicito tra i modi di concepire il disegno dello spazio aperto e la realizzazione di opere d'arte pubblica e urbana che in esso si inseriscono¹⁸. Questo porta ad una piena coerenza tra espressioni di dettaglio del singolo episodio estetico e figurazione complessiva dell'ambiente collettivo: spazi aperti, architettura, materiali e decorazioni concorrono tutti, assieme alle opere d'arte figurativa, nel generare un paesaggio della città antica omogeneo e coordinato¹⁹. In modo più sistematico, questo concetto è stato riformulato da un variegato insieme di tradizioni di ricerca dell'analisi urbana, prevalentemente di matrice tipologica, che ha inteso esaminare la costruzione della città in quanto essa stessa opera d'arte nella sua interezza²⁰. In quest'ultima prospettiva, la compagine dell'ambiente urbano si presenta come risultato di un'attività di formazione di un tessuto edilizio con prerogative di unitarietà organizzativa, figurativa e costruttiva. Tale processo di realizzazione porta la città ad esprimere caratteri identitari e regole di composizione ben definite che, se pur esito di un insieme di fatti urbani diversi e stratificati, si prestano ad una lettura continua e integrata dei propri valori, significati e aspetti (esprimendo così qualità del tutto simili a quelle che conferiscono unitarietà alle opere d'arte figurativa)²¹.

¹⁷ De Luca 2004, pp. 98 e ss.

¹⁸ Nicolini 1999, p. 29; De Luca 2004, p. 89.

¹⁹ Magnan 1978, pp. 78-79.

²⁰ Rossi 1995, p. 26 e *passim*.

²¹ Rossi 1995, p. 61.

In un tale quadro di coesione ambientale, pertanto, risulta del tutto scontata l'integrazione tra aspetti complessivi dell'ambiente costruito e singoli fatti urbani, tra i quali è compreso il contributo dato dall'arte pubblica, che così viene vista come tassello del tutto concorde con la struttura e fisionomia del circostante paesaggio della città²². Questo spontaneo accordo presente nel rapporto tra arte e luoghi pubblici presuppone uno spazio urbano regolare, stabile e ben definito, prerogativa chiaramente non più attribuibile alle forme e alla costruzione delle città contemporanee. Pertanto, a fronte della moltiplicazione dei principi d'ordine dell'ambiente urbano contemporaneo e ai fenomeni diversificati di trasformazione e riuso cui esso è sottoposto, il ricorso alle pratiche artistiche e al contributo del progetto creativo ha necessariamente dovuto esplorare un insieme molto più variegato di strategie, non solo riguardo alle modalità di occupazione e interpretazione dei luoghi, ma anche rispetto alla necessità di facilitare e valorizzare alternative forme di dialogo e interazione con i modi d'uso e i soggetti sociali che popolano la dimensione metropolitana. La presenza del messaggio artistico e delle sue realizzazioni all'interno delle dinamiche di trasformazione della città contemporanea non ha comportato per esse, quindi, solo una assunzione di funzioni diverse in relazione ad un diverso ordine dello spazio fisico²³, ma soprattutto è diventata componente consustanziale delle politiche pubbliche per la città e dei processi decisionali e gestionali che le accompagnano²⁴.

Si è assistito ad un processo apparentemente inarrestabile per il quale politiche urbane e creatività si sono progressivamente identificate e corrisposte «come la soluzione al suo problema»²⁵: dato il carattere composito degli strumenti di governo del territorio e delle iniziative di trasformazione urbana, il fatto che le politiche per la città abbiano con sempre maggiore intensità incorporato all'interno delle proprie strategie le forme della produzione creativa ha portato queste ultime ad un'inesauribile moltiplicazione delle proprie attribuzioni e dei propri compiti. Di per sé la cosa non deve destare troppa sorpresa, essendo la conseguenza di un diretto trasferimento anche alle politiche artistico-culturali di quell'*approccio integrato* che negli ultimi anni ha segnato un'intera generazione di programmi di intervento in ambito urbano, approccio che prevede strumenti di pianificazione atti a perseguire simultaneamente una combinazione di effetti sociali, spaziali, ambientali e di mercato, che per rafforzarsi in modo vicendevole richiedono di essere affrontati in modo simultaneo e coordinato. L'affiancamento delle forme di produzione e comunicazione artistica ai processi di pianificazione e gestione ordinaria del territorio rispecchia, nella sua progressiva assunzione di sempre più estesi compiti e obiettivi, il medesimo

²² Nicolin 1999, p. 30.

²³ Fainsilber 1979, p. 66.

²⁴ Loubiere 2005, p. 45.

²⁵ Quincerot 2007a, p. 9.

orientamento disciplinare²⁶. In relazione a questo statuto plurale delle pratiche di pianificazione territoriale, la dimensione dell'arte viene ad essere assunta al contempo come un complesso ed influente riferimento di metodo (una modalità operativa per gestire in modo coordinato i processi di intervento) e di contenuto (un repertorio di dispositivi variegato e flessibile, che sperimenta meccanismi adatti ad inserirsi e a dialogare con la complessità della vita urbana).

L'importanza progressivamente assunta dagli strumenti dell'arte urbana testimonia senza alcun dubbio il ruolo determinante che questa può assumere come fattore di rivitalizzazione e sviluppo della città ma, nel passaggio da ben collocata e circoscritta realizzazione estetica ad onnipresente capitolo speciale delle politiche urbane, l'attività creativa e la comunicazione poetica vengono a mutuare da queste ultime il loro carattere eterogeneo e disarticolato. La creatività urbana propone, quindi, uno sterminato repertorio di ingredienti riferiti ad impalpabili e molteplici aspetti di qualità del vivere urbano, dei quali si opera la combinazione secondo criteri che ogni volta generano risultati diversi, spesso non del tutto consapevoli, a volte vicendevolmente incompatibili²⁷.

La produzione creativa viene invocata, conseguentemente, come fattore essenziale per veicolare un estesissimo ventaglio di iniziative sul territorio, su un insieme eterogeneo di temi, obiettivi e, soprattutto, di scale di intervento:

1. essa è considerata elemento cruciale per innescare forme di partecipazione, ascolto e coinvolgimento degli abitanti nella riabilitazione di contesti locali²⁸, così come costituisce componente determinante per le più estese strategie di politica urbana e di sviluppo economico dell'intera compagine territoriale²⁹;
2. è approccio impiegabile per soccorrere le micro-strategie di rigenerazione socio-ambientale degli spazi di prossimità e dei luoghi invisibili³⁰, per innescare processi progressivi di qualificazione del micro-ambiente³¹ o, sul versante opposto, fattore fondamentale di valorizzazione per grandi progetti di riconversione³²;
3. si pone come dispositivo ugualmente decisivo per la riuscita di iniziative temporanee ed effimere³³ o per l'instaurarsi di figure architettoniche permanenti nel panorama urbano³⁴;
4. costituisce componente determinante per mobilitare il senso di appartenenza degli abitanti attraverso la realizzazione di un ambiente

²⁶ Carta 2004, p. 29.

²⁷ Paquot 2010, p. 41.

²⁸ Cognetti 2001, pp. 87-88.

²⁹ Quincerot 2007a, p. 11.

³⁰ Detheridge 2004a, p. 113.

³¹ Marini 2008, p. 32 e p. 83.

³² Quincerot 2007b, pp. 40-42.

³³ Lucchini 2003, pp. 47-48.

³⁴ Tobelem 2010, pp. 46-47.

abitativo domestico e piacevole³⁵ e, simultaneamente, è indicatore che attesta la potenza economico-finanziaria di una città³⁶.

Nonostante questo quadro di estrema frammentazione dei linguaggi e dei contenuti, degli interessi e degli obiettivi, molte delle attuali formulazioni della cultura urbanistica continuano ad affidare all'arte e alla valorizzazione delle attività creative il ruolo di elemento di sintesi, ruolo non più finalizzato al compimento dell'identità figurativa del paesaggio urbano, ma bensì a costituire tema unificante per le politiche e le strategie complessive di definizione dell'agenda di governo delle città. Questo ripropone l'annosa tensione tra frammentazione individualistica dei fatti urbani ed esigenza di una loro ricomposizione coerente e unitaria, con la conseguenza di mettere le pratiche artistiche in ambito urbano di fronte ad una vistosa divaricazione di obiettivi, procedimenti e linguaggi: da un lato la necessità, da parte della creatività urbana, di continuare a manifestarsi come elemento portatore dei caratteri comunicativi di una poetica creativa autonoma e riconoscibile³⁷, dall'altro la spinta ad incamerare un insieme di istanze esterne al messaggio artistico e spesso con esso in contraddizione, con operazioni che intrecciano estetica, evoluzione delle forme abitative, pianificazione urbana, mobilitazione sociale e sperimentazione architettonica³⁸.

Un approccio alle politiche urbane attraverso il potenziamento delle funzioni artistico-culturali è alla base di quel variegato insieme di esperienze riferite alla costituzione delle *città creative*. In tutte le diverse accezioni espresse da questo orientamento disciplinare, si mette in campo un approccio alle politiche urbane concentrato sulla valorizzazione della dimensione culturale come elemento nevralgico e leva per il vantaggio competitivo della città³⁹. In questa prospettiva, una combinazione di strategie e politiche per la mobilitazione delle energie culturali endogene al contesto urbano si unisce ad un insieme di iniziative orientate ad incrementare il potenziale di attrattività dell'area urbana rispetto a nuove risorse esterne⁴⁰. A queste politiche, soprattutto nel caso delle città europee, si accompagna l'attenzione particolare per i piani di messa in valore e gestione efficiente del patrimonio culturale ed, infine, per la promozione di grandi progetti di trasformazione e rivitalizzazione locale⁴¹, per

³⁵ Fabbri, Greco 1995, p. 84 e ss. Landry 2009, p. 353.

³⁶ Paquot 2010, p. 42.

³⁷ Cognetti 2005, p. 32.

³⁸ Marini 2008, p. 43 e pp. 73 e ss.

³⁹ Si tratta di un approccio mutuato dalle ben note teorie del *vantaggio competitivo* di Porter, applicate negli ultimi anni in ambito urbanistico da alcuni autori inglesi e statunitensi, su tutti Landry, Glaeser, Bianchini in alcuni loro notissimi contributi; la genericità e superficialità delle ricette offerte da molti di questi autori, però, difficilmente potrebbero costituire un robusto riferimento per predisporre strumenti di pianificazione e progetto realmente in grado di dialogare con le specificità del contesto territoriale; per alcuni esempi portati da questi autori, cfr. Landry 2009, pp. 454 e ss.; Glaeser 2013, pp. 385 e ss. Per un riferimento critico, cfr. Ambrosino 2008, p. 59 e p. 61.

⁴⁰ Florida 2003, p. 289 ss.

⁴¹ Grésillon 2010, pp. 60-62.

realizzare nuovi ed evoluti distretti della cultura e dell'innovazione; infine, si hanno esperienze che attraverso avvenimenti ed iniziative esemplari riescono ad innescare processi di stimolo per specifiche "comunità di interessi"⁴², con formazione di nuove agglomerazioni creative che a partire da occasioni anche effimere e temporanee si radicano in quartieri, contesti o manufatti a loro congeniali⁴³, con effetti di rigenerazione a cascata («lieux generateurs»)⁴⁴. Tutto questo apparato dovrebbe costituire la base per un cambio di passo nello sviluppo e nell'economia delle città e nella loro complessiva qualità abitativa, proiettandole verso una nuova frontiera di sostenibilità, competitività, identità e coesione⁴⁵.

Se facciamo salvo l'indubbio fascino esercitato da una prospettiva che propone un campo nuovo per la sperimentazione del progetto di architettura urbana e dei suoi legami con una comunità ed una economia metropolitana dinamica, creativa e mutevole⁴⁶, gli studi sulle c.d. città creative, come notato da molti osservatori, propongono uno scenario la cui fattibilità complessiva viene quasi sempre affidata ad un insieme di "analisi simboliche"⁴⁷, che si appoggiano su una scelta molto parziale di indicatori significativi, quasi mai spingendosi oltre la sola ripetizione di concetti e formule da tempo contenute nei documenti alla base dell'ordinaria pianificazione dello sviluppo (ad esempio per come è stata concepita dalle politiche europee)⁴⁸. Inoltre, anche senza volere mettere in discussione le ragioni di un'interpretazione del patrimonio culturale come fattore che compendia in sé potenzialità economiche e valore sociale-territoriale⁴⁹, l'eclettico assemblaggio che la letteratura sulle città creative opera, mescolando in modo generico innovazione tecnologica, identità territoriale, flessibilità degli spazi, comunità cablata e digitale, processi decisionali partecipati, sostenibilità dello sviluppo, emancipazione formativa, tutela dei monumenti storici e grandi progetti di architettura urbana rappresenta più un esercizio di costruzione narrativa di auspicabili scenari che non una indagine specifica sulle possibilità di verifica e di integrazione di una così eterogenea (negli strumenti e negli esiti) politica per le città⁵⁰. Il

⁴² Il concetto di comunità di interessi, come formazione che si muove lungo le reti di relazione sovraordinate allo spazio fisico, ma che volta per volta precipita in ben determinati luoghi delle città, rappresenta uno dei tanti contributi originali di Melvin Webber. Cfr. Webber 1968, pp. 137 e ss.

⁴³ Marini 2008, p. 84 e ss.

⁴⁴ Loubiere 2013, p. 41.

⁴⁵ Florida 2003, pp. 24-27; per un riferimento maggiormente centrato sulle politiche urbane, soprattutto sui fattori riferibili alla presenza del patrimonio culturale (elemento assente nei libri degli autori americani), cfr. Carta 2004, p. 24 e *passim*.

⁴⁶ Carta 2004, pp. 29-30.

⁴⁷ Bourdin 2005, p. 54.

⁴⁸ Riguardo alla spesso astratta e schematica cornice delle politiche europee per il sostegno allo sviluppo competitivo delle città e dei territori in crisi, cfr. Palermo 2009, pp. 52 e ss.

⁴⁹ Montella 2009, p. 46 e *passim*.

⁵⁰ Un insieme di formule che si risolvono quasi sempre in desideri e virtuose perorazioni. Cfr.

solo richiamo ad alcuni *esemplari* progetti di trasformazione urbana che conterrebbero questa vivificante iniezione di temi artistico-culturali⁵¹ (la Città della moda a Milano, il c.d. *Business Park* di Bologna, le “nuove centralità” a Roma, Spitalfields o Kings-Cross a Londra, le riqualificazioni delle aree centrali di Bordeaux e Marsiglia, le aree portuali di Liverpool, l’area di Stratford City⁵² a Londra) mostra molto spesso degli evidenti contro-esempi, che contraddicono palesemente l’auspicata costruzione di ambiti urbani dotati di ricchezza e vitalità (spesso difatti si tratta di progetti che, all’interno di un generico assortimento funzionale, introducono una o più attività culturali del tutto prive di legami con il contesto e con le comunità locali e che arrivano a generare un impatto di forte abbattimento della complessità dello spazio urbano)⁵³. La spinta delle trasformazioni creative e delle forme di espressività artistica come sostegno del cambiamento urbano verso l’innovazione e la competitività, pertanto, ripropone in una veste diversa la conflittualità tra regole generalizzate d’insieme e vitalità delle manifestazioni individuali: la promozione dell’eccellenza e dell’unicità attraverso l’incentivazione dell’espressione creativa, difatti, ha come intenzione quella di scovare ed estrarre il meglio della produzione culturale disponibile, con la contraddittoria conseguenza, però, di farla poi diventare regola corrente e condizione riproducibile da mettere in circolazione (perché diventi valore economico diffuso), con il rischio di effetti omologanti e banalizzanti⁵⁴ sull’immagine della città, sui suoi modi d’uso, sul suo paesaggio sociale, perfino sul suo peculiare ambiente storico-monumentale.

Da questa sintetica disamina sulla proliferazione degli obiettivi e sulla dilatazione delle funzioni dell’espressione poetica e della comunicazione simbolica a sostegno della pianificazione urbana delle c.d. *città creative*, si può desumere come esse difficilmente possano essere considerate un fenomeno unitario e coerente e, conseguentemente, che attorno ai temi che gli si attribuiscono si possa proporre una complessiva politica di sviluppo del

Carta 2004, pp. 32-40.

⁵¹ Ivi, pp. 75 e ss.

⁵² Le vicende del settore londinese che ha visto messa in opera la grande trasformazione del quartiere olimpico mostrano uno spaccato al vivo di due diversi modelli di manifestazione artistica metropolitana. Difatti, confinante con l’area dei grandi impianti sportivi, si trova il quartiere di Hackney-Wick, caratterizzato dalla presenza di un tessuto industriale dell’inizio del ’900, sorto attorno ad un tracciato di canali storici. Negli ultimi quindici anni, questo contesto ha visto insediarsi una folta comunità di artisti e operatori culturali che hanno ripopolato gran parte degli edifici dismessi, rilanciando la vita comunitaria del quartiere (con anche l’organizzazione di un festival annuale molto popolare).

⁵³ Esempio significativo di questa strategia di trasformazione di aree urbane per semplice accostamento di usi assortiti è nella vicenda del Prusst Porta Vittoria a Milano, dove uno strumento urbanistico nato per promuovere politiche di sviluppo di area vasta ha generato una trasformazione immobiliare all’interno della quale venivano previste alcune operazioni di progettualità culturale pubblica, le prime ad essere poi cancellate nel corso delle vicende di realizzazione del programma. Cfr. Pasqui 2008, pp. 71-73.

⁵⁴ Ambrosino 2008, p. 58.

territorio. Volta per volta vanno esaminati i potenziali legami che la pianificazione artistico-culturale può sviluppare con le diverse forme dell'azione collettiva e amministrativa, nonché con l'insieme delle attività che formano un'economia urbana diversificata⁵⁵. Soprattutto, questo imporrebbe di valutare gli effetti sortiti da un così sterminato repertorio di iniziative sul complessivo assetto e funzionamento della città, ponendo attenzione alla differenziazione delle scale di intervento⁵⁶, ai condizionamenti dati dalle forme dell'azione istituzionale e dalla presenza differenziata di corpi sociali intermedi con cui dialogare⁵⁷. Senza un inquadramento in un più ampio scenario di politica urbana, le molte manifestazioni dell'arte urbana possono al massimo risolversi in più o meno riuscite e radicate operazioni di *marketing* territoriale⁵⁸.

Le grandi strategie del progetto strategico per la città, pertanto, faticano ad assumere come tema portante il patrimonio culturale e i suoi beni collettivi. Un complessivo modello di sviluppo che riesca a dialogare con la diversificazione e l'instabilità delle formazioni insediative contemporanee, focalizzato sulla valorizzazione del capitale territoriale e su istituti durevoli di cooperazione sociale e imprenditoriale (non legati pertanto ad un modello opportunistico di consumo ed erosione del patrimonio)⁵⁹, non ha ancora trovato riscontro (soprattutto in Italia) nelle esperienze di punta delle città creative e delle città strategiche, con la loro spesso elitaria e superficiale retorica dell'eccellenza e dell'efficienza.

Invece, vale la pena di esaminare la rilevanza di alcune esperienze di arte urbana e di progetto creativo che si assumono il più circoscritto compito di intervenire nel contesto della città periferica, intendendo questi luoghi come fertile campo di sperimentazione per mettere in opera un ventaglio di azioni che va dai meccanismi di riconversione di aree dismesse o di vuoti urbani, fino alla promozione di procedimenti e iniziative di recupero informale e auto-organizzato dei luoghi, proponendosi azioni più attente a lavorare per aggiunte⁶⁰ e ponendosi in alternativa ai modelli di demolizione\ricostruzione molto spesso frettolosamente intrapresi⁶¹. In molti di questi processi, siano essi riferibili ad una committenza istituzionale o ad iniziative dal basso⁶², un approccio che si è valso dei dispositivi della produzione poetica e della comunicazione artistica ha permesso di sviluppare abilità conoscitive e operative efficaci per cogliere le specificità dei contesti periferici e delle loro componenti fisiche e sociali; in altri (e forse più celebrati) casi, il ricorso alla restituzione simbolica ed evocativa dei

⁵⁵ Halbert 2010, p. 44; Gravari-Barbas 2010, pp. 68-69.

⁵⁶ Ambrosino 2008, p. 60.

⁵⁷ Halbert 2010, p. 45.

⁵⁸ Palermo 2010, pp. 255-256.

⁵⁹ Donolo 2007, pp. 111-113.

⁶⁰ Marini 2008, pp. 36-37.

⁶¹ Gras 2007, p. 48.

⁶² Cognetti 2005, pp. 28-29.

fenomeni territoriali ha dato esiti che riproducono quell'originario e ambiguo modello eclettico, nel quale il progetto è guidato più da superiori *visioni d'autore* che, simulando una ricerca di innovazione culturale e formale, fanno invece da sponda ad una configurazione autoritativa dei luoghi.

3. Le strategie conoscitive e strumentali nella riabilitazione delle periferie urbane

All'interno della nozione di periferia vengono in modo sbrigativo accomunati ambienti di natura estremamente difforme, difficilmente riconducibili a chiare e ricorrenti manifestazioni dello spazio metropolitano. I luoghi periurbani e gli spazi della città marginale costituiscono un nodo disciplinare che presenta profili di grande problematicità (interpretativa e progettuale) e al contempo un esteso e vitale territorio di ricerca e sperimentazione. A fronte di un ambiente metropolitano le cui periferie mostrano decoesione, frammentarietà, dispersione dei luoghi sociali e dei punti di riferimento, conflittualità e competizione tra alternative d'uso di spazi e manufatti, ma anche risorse comunitarie e collettive, strutture e spazi inusuali, luoghi abbandonati e patrimoni salvati da riconversioni traumatiche⁶³, il coinvolgimento di contributi che provengono dal progetto artistico e dalla comunicazione creativa ha mostrato la vocazione a mettere in campo una ricchissima serie di esperienze capaci di operare in modo bilanciato sui fattori dell'azione sociale e su quelli di ricomposizione dello spazio fisico. Pertanto, riguardo al tema della riabilitazione delle periferie, l'espressione creativa e la manifestazione delle attività di produzione artistica sono state portate a diversificare, moltiplicare e combinare le proprie forme d'azione in relazione alle specificità di un contesto così articolato e problematico. In tal senso, quella convergenza contenutistica e operativa tra la disciplina dei beni e quella delle attività culturali, che dal punto di vista del funzionamento istituzionale ed amministrativo ha rappresentato una vistosa distorsione⁶⁴, trova invece nell'esperienza e nella prassi del progetto urbanistico per le periferie urbane una diretta e coerente corrispondenza, mostrando i migliori risultati quando si riesce ad operare congiuntamente sul versante delle forme costruite, dei comportamenti, delle politiche istituzionali e del coinvolgimento dei soggetti sociali⁶⁵ (con una alleanza tra artisti, architetti, urbanisti, sociologi, abitanti, amministratori).

Pur se apparentemente più circoscritto e mirato rispetto alle grandi visioni urbanistiche della specializzazione culturale e della pianificazione per le città

⁶³ Gras 2007, p. 47.

⁶⁴ Stella Richter 2000, pp. 397-398.

⁶⁵ Fabbri, Greco 1995, pp. 61 e 73-74.

creative, il tema della sperimentazione delle pratiche artistiche come sostegno per le politiche di riqualificazione delle periferie metropolitane mostra un'ancor più estrema diversificazione di casi, con molte e difformi esperienze, molti approcci e molte sperimentazioni i cui obiettivi e scopi, strumenti ed esiti sono incomparabili o, spesso, radicalmente alternativi. Questa varietà e mescolanza di posizioni non attiene solo alle strategie di messa in atto degli interventi, ma si mostra a partire dalla formulazione degli strumenti conoscitivi e di descrizione della articolata realtà delle aree periferiche, dal momento che il ricorso all'interpretazione artistica ha ricoperto un ruolo sicuramente influente per l'indagine e l'esplorazione disciplinare dei caratteri della marginalità urbana. Verranno, pertanto, esaminate preliminarmente alcune elaborazioni e meditazioni disciplinari che restituiscono un ventaglio di possibilità d'uso delle forme dell'espressione artistica come sostegno per la lettura e l'indagine dell'ambiente periurbano, per poi passare ad esaminare alcuni esempi di progetto e intervento diretto sugli spazi metropolitani.

È indubbio che la città, soprattutto la parte che fa riferimento all'ambiente delle periferie, abbia costituito una potente fonte di ispirazione per l'opera di cineasti, scrittori, artisti visivi. La rielaborazione e il prodotto di sintesi di queste personalità rappresentano il precipitato sensoriale ed emotivo di quanto esse registrano dalla complessità e dalla pluralità di voci che proviene dal contesto urbano⁶⁶. Le opere e i contributi prodotti da questa sterminata serie di intellettuali e creativi rappresentano un interessantissimo corpus comunicativo⁶⁷; più difficile si presenta invece l'opportunità di ricorrere a queste realizzazioni come fonte per dare pertinenza e profondità alle decisioni di pianificazione. Difatti, se è vero che il legame tra rappresentazione artistica e città è spesso bidirezionale (la città influisce sulla rappresentazione artistica e l'arte cambia il modo con il quale si osserva la città)⁶⁸, non andrebbe però dimenticato che il contributo dei linguaggi poetici nasce ed è strettamente legato all'autonomia dello sguardo e del progetto dell'autore, progetto nel quale la raffigurazione della città spesso ricopre indubitabilmente un ruolo primario, ma che non ha alcuna finalizzazione di tipo operativo. La ricchezza evocativa della descrizione artistica (figurativa, cinematografica o letteraria) ha spesso felicemente restituito la mescolanza e varietà di generi e ambienti delle periferie, mostrando nella loro esplorazione una «totale trasversalità dell'intelligenza»⁶⁹, ma si deve tenere sempre presente che, nonostante le descrizioni urbanistiche possano e debbano avvalersi di una pluralità di linguaggi e strumenti di rappresentazione, questi hanno una loro rilevanza se predisposti ed usati in diretto rapporto con la realtà indagata, ovvero come restituzione del senso e delle forme di azione

⁶⁶ Bollerey 2006, p. 9.

⁶⁷ Puaux 2003, pp. 45 ss.

⁶⁸ Arnould 2004, p. 85.

⁶⁹ Copans 2003, p. 53.

possibile in un contesto ben determinato⁷⁰. Molti contributi che indagano la pertinenza delle manifestazioni poetiche come strumento di approfondimento per l'indagine urbana tendono, invece, a sovraccaricarsi di aspettative, vedendo tale materiale come descrizione privilegiata il cui superiore grado di sensibilità meglio permette di indagare le dinamiche evolutive della città o, peggio, si mostra meglio capace di dare maggiore sostegno e legittimità alla elaborazione di una più profonda e pertinente politica di intervento⁷¹. In poche parole, la lettura della componente urbana nell'arte, sia che si tratti di opere letterarie (Ballard, Pasolini, Calvino)⁷² o cinematografiche (Wenders, De Sica, Kassovitz)⁷³, costituisce un tema relevantissimo anche dal punto di vista della lettura e interpretazione dei caratteri del contesto, ma occorre tenere sempre presente che questo tipo di manifestazione possiede un suo percorso autonomo di elaborazione e che risulta arbitrario un suo uso come convalida o suffragio per le scelte di studio e trasformazione della città.

Sono riconducibili a due prospettive di base gli orientamenti che vedono nella raffigurazione creativa e artistica uno strumento conoscitivo capace di stimolare un'inedita e originale esplorazione dei fenomeni urbani; entrambi sono da valutare e impiegare con cautela.

In un primo caso, si ha un argomento di *raffigurazione per similarità*, che vedrebbe nelle opere letterarie o visive uno strumento che, per la capacità espressiva e la densità del suo messaggio (ancora una volta l'ambiguo ricorso all'arte come fattore di sintesi del reale), risulterebbe capace di cogliere e restituire il carattere intricato e recondito delle periferie urbane (a fronte invece dei superficiali meccanicismi attribuibili alle più consuete analisi urbanistiche)⁷⁴. Questa prospettiva mostra (in modo forse inconsapevole) un tentativo di svincolarsi da quel «paradigma della pari complessità» dal quale anche le teorie sulle forme dell'azione organizzativa mettono in guardia⁷⁵. In sintesi, a fronte di un contesto intricato ed eterogeneo, si cerca di formulare un dispositivo selettivo e finalizzato per la lettura dei mutevoli rapporti tra soggetti e luoghi che, evitando di moltiplicare gli enti dell'indagine, permetta

⁷⁰ Palermo 1996, pp. 77.

⁷¹ Ancora ivi, pp. 75-76, ci ricorda del possibile uso distorto che si può fare delle descrizioni urbanistiche di tipo discorsivo e simbolico, a fini di argomentazione delle scelte di intervento o di presunto riconoscimento di complessità nascoste.

⁷² Negro 2011, pp. 56-58.

⁷³ Bourbaki 2003, pp. 61-62.

⁷⁴ Schiavo 2006-2007, pp. 86-87.

⁷⁵ Turati 1998, pp. 75 e ss. Ovvero, ci si trova di fronte ad un oggetto d'indagine dal carattere oscuro e portatore di prevalenti valori simbolici, per il quale si ritiene pertanto di dovere impiegare schemi di lettura con pari prerogative (cioè che usano anch'esse linguaggi simbolici). Nel caso dell'approccio alla lettura della vita urbana attraverso l'arte, si ha qualcosa di simile a quanto veniva fatto negli studi storico-artistici basati su un metodo di indagine "da conoscitore". Queste tradizioni culturali, delle quali la più nota fa riferimento all'opera di Roberto Longhi, esprimevano uno stile di analisi che si risolveva nella restituzione dei caratteri dell'opera d'arte esaminata attraverso un linguaggio dal carattere altrettanto artistico e creativo.

di estrarre i caratteri e le dinamiche più significative mutuando i risultati di alcuni linguaggi simbolici. La cosa ha un plausibile fondamento metodologico, ma deve comunque potere proporre strumenti esplorativi capaci di selezionare e dialogare in modo diretto con gli aspetti emergenti della realtà empirica. Nel caso dell'uso delle rappresentazioni artistiche e creative dei processi in atto, invece, il riproporsi ancora una volta di modelli da *analisti simbolici*⁷⁶ sembra una scorciatoia che, invece del più faticoso e paziente dialogo con i luoghi (o con i processi istituzionali, i vincoli normativi, gli interessi in atto, le esperienze e le azioni sul campo), preferisce la dimensione della consultazione di fonti narrative. Presupporre che le opere d'arte letterarie e cinematografiche possano stabilire un legame e restituire in modo più profondo la complessità dei fatti urbani, in virtù di una corrispondenza tra questa complessità e la varietà di registri descrittivi che l'aggregazione di fonti poetiche diverse permette⁷⁷, poggia solo su un ingenuo ricorso a forme di sapere analogico e si affida alla costruzione di similarità e simpatie, le quali sono sempre costrutti arbitrari e concettuali⁷⁸. L'accumulo di segni e messaggi, rappresentazioni e descrizioni può sempre fornire qualche estemporaneo spunto per la meditazione intellettuale, ma esso è dovuto ad un meccanismo di mobilitazione di *suggestioni*, sempre rischioso, contingente e ambiguo. Aspettarsi che il fare affidamento ad un dispositivo di sovrapposizione plurima di contenuti sia capace di generare letture e significati inediti per l'indagine di un contesto sociale è posizione metodologicamente incerta e dagli esiti estremamente fragili⁷⁹.

L'altro argomento, che caldeggia l'impiego delle analogie artistiche e delle fonti letterarie come strumento privilegiato per indagare il contesto urbano, è invece troppo rozzo ed elementare per potere fornire qualsivoglia indicazione (anche solo sul piano delle suggestioni) per la figura del tecnico pianificatore o dello studioso di fenomeni territoriali. In base a questa posizione, le opere poetiche sarebbero portatrici di un più sensibile *sguardo dall'interno* applicato alle periferie e, di conseguenza, la produzione letteraria diverrebbe dispositivo privilegiato per l'indagine dei luoghi urbani in quanto portatrice di facoltà di ascolto e osservazione partecipata capaci di mettersi in comunicazione profonda e dare voce a luoghi e soggetti⁸⁰. Il solo fatto che si assumano testi e opere artistiche (letterarie) come elementi capaci di instaurare un supposto dialogo con le voci reali dei soggetti del territorio vuol dire ignorare i più elementari concetti di narratologia e di teoria letteraria, i quali da sempre ci dicono che ogni racconto rappresenta una "strategia testuale", che definisce e distingue le proprie molteplici figure narrative filtrando le modalità di

⁷⁶ Cfr. nota 46.

⁷⁷ Schiavo 2005, p. 54.

⁷⁸ Foucault 1967, pp. 55-57.

⁷⁹ Palermo 1996, pp. 74-75.

⁸⁰ Schiavo 2004, pp. 49-50.

enunciazione del testo⁸¹. Attribuire a Pasolini, a Mafuz o ad altri autori la capacità di fornirci più pertinenti e profondi strumenti di presa e dialogo con la realtà urbana, senza avere la consapevolezza che per propria natura il testo letterario è “decontestualizzato”⁸² (cioè che in esso “i rapporti sociali, gli scopi e le intenzioni della comunicazione sono costrutti semantici che *fincono* le dinamiche sociali interattive e i loro effetti”)⁸³, significa incappare in grandi fraintendimenti. Ancora una volta, vale la pena di ribadire che adottare come riferimento concettuale tali contributi può essere legittimo, purché si abbia la consapevolezza della loro architettura fittizia e del loro statuto di forme simboliche. Il confronto con la dimensione poetica della città può svolgere, per via comparativa e in modo efficace, alcune funzioni di addestramento pedagogico e di maturazione formativa⁸⁴ ma, oltre a queste prerogative, si dovrebbe riconoscere che tale atto è sostenuto da niente altro che da un puro ed arbitrario ricorso a stimoli emotivi e che quindi il suo distacco rispetto agli strumenti di formazione delle reali scelte di politica territoriale è incolumabile. L’interpretazione artistica della città, invece, continua a suscitare un richiamo ambiguo per gli studi urbanistici: attraverso queste forme espressive si è indotti a pensare di essere in diretta comunicazione con un qualche (unificante) “ritmo profondo”⁸⁵ dei luoghi, con tutti i rischi di deformazione e stilizzazione dei processi territoriali che questo comporta⁸⁶.

Fatte queste generali considerazioni sulle incertezze delle descrizioni e interpretazioni dei fenomeni territoriali attraverso dispositivi e codici artistici, sembra ora opportuno esaminare la produzione creativa in quanto parte della costruzione fattuale di un intervento territoriale. Questo significa che, all’interno del progetto, il ruolo delle forme di espressione creativa è quello di legare in modo simultaneo i momenti della conoscenza, della capacità inventiva e dell’attività di produzione. Si tratta di vedere nella componente artistica un fattore che concorre alla definizione e costruzione dell’opera di intervento sul territorio durante tutto il suo dispiegarsi, risultato di un percorso di progettazione che poggia sull’interazione sociale e ambientale, in relazione ad un disegno concreto di trasformazione⁸⁷. Se una dimensione pragmatica della

⁸¹ Pugliatti 1985, p. 26.

⁸² Pagnini 1980, p. 23 e *passim*.

⁸³ Pugliatti 1985, p. 155.

⁸⁴ Un riferimento in tal senso è ai frequenti usi traslati che Alexander ha fatto dell’opera cinematografica (in particolare di alcuni film di Kurosawa e Ozu), la quale non viene considerata come strumento (fondato su basi analogiche o di presunta similarità) di indagine della complessità urbana, né tantomeno come efficace dispositivo di restituzione di questa, ma più modestamente come forma di apprendistato e mezzo per sperimentare ed allenare modalità di ascolto e comunicazione alternative, adatte a recepire e valorizzare sensibilità multiple. Cfr. Alexander 1979, p. 49.

⁸⁵ Come recitano alcune formule messe in piedi per dare una lettura sbrigativa dell’eterogeneità metropolitana. Ad esempio, cfr. Boeri 2007, p. 9.

⁸⁶ Belli 2003, p. 10.

⁸⁷ Palermo 1996, p. 72.

creatività territoriale, calata nei processi e nelle dinamiche di trasformazione reale della città, può emendare le incertezze legate agli approcci eminentemente letterari prima descritti, nondimeno essa presenta un insieme di tendenze che non possono essere considerate equivalenti.

Una dimensione pragmatica ed operativa delle esperienze di accompagnamento artistico alle politiche per le periferie urbane è bene, pertanto, che venga esaminata attraverso una più diretta ed empirica valutazione di quale sia la corrispondenza tra presupposti ed esiti, tra programmi e azioni, tra enunciazioni politiche e soluzioni disciplinari ed, infine, tra manifesti poetici ed effettiva qualità artistica prodotta.

Persistono, ad esempio, forme di arte civica che si legano ad una realizzazione delle opere e dei manufatti come presenze a corredo degli spazi pubblici delle periferie e delle frange metropolitane. Tale modalità operativa, per certi versi di retroguardia e che vede l'arte urbana eminentemente come abbellimento⁸⁸, ad una disamina più attenta verso gli effetti sullo spazio abitato, sembra meno futile e condannabile rispetto a quanto pensano alcuni osservatori⁸⁹. Operando uno schematico bilancio di queste diversissime forme di realizzazione artistica (molte delle quali eredità dei finanziamenti pro-quota percentuale, previsti dalle politiche nazionali di molti paesi europei⁹⁰), si è visto come, a meno di casi in cui tali operazioni si risolvono in solitari e gratuiti musei all'aperto, la realizzazione di queste opere di riabilitazione estetica testimonia un nuovo corso di cura dei luoghi della periferia e di riscatto della loro decadenza d'immagine. Senza avere l'ambizione di fare dell'arte urbana un risolutivo elemento di coesione e riscatto sociale⁹¹, la sua presenza sortisce però un benefico effetto sugli abitanti e sul loro attaccamento alle forme dello spazio pubblico: le parti di periferia sottoposte a questa riabilitazione decorativa assumono per gli abitanti un valore che va oltre la sola immagine scenografica⁹². Le operazioni compiute sui grandi quartieri di edilizia sociale francesi, a cominciare dalle iniziative di riqualificazione operate dall'inizio degli anni settanta, fino all'esperienza dei *Nouveaux Commanditaires* della Fondation de France sotto la direzione di François Hers, hanno riscontrato spesso questi esiti confortanti⁹³. L'estetica urbana che riguarda la produzione di installazioni ambientali forse non è equiparabile alla sperimentazione dell'*arte pubblica*⁹⁴ ed essere creativi non vuol dire avere un progetto artistico (come si era detto al termine della premessa), ma se l'iniziativa artistica ha un senso

⁸⁸ Le Mesle, Raynaud 1978, p. 106.

⁸⁹ Nicolin 1999, p. 33.

⁹⁰ In Francia, il contributo dell'uno per cento all'installazione di opere di arte urbana nelle aree di nuova urbanizzazione, ha seguito meccanismi abbastanza simili a quelli del sistema italiano, con il due per cento dedicato all'acquisto di opere d'arte per gli edifici pubblici. Per il caso francese, direttamente rivolto agli spazi pubblici della periferia, cfr. Cornu 1978, pp. 70-73.

⁹¹ Roullier 1978, p. 94.

⁹² Fachard 1978, p. 97.

⁹³ Gennari Santoni 2004, pp. 226-227.

⁹⁴ Romano 2014, pp. 16-17.

nell'ambito del progetto della città, allora la rilevanza di queste realizzazioni si deve misurare anche in base a come hanno effettivamente stabilito un dialogo ed un positivo radicamento degli abitanti nei luoghi, dando un effettivo valore d'uso all'arte contemporanea nella fruizione collettiva dello spazio delle periferie⁹⁵.

Si può notare, inoltre, come negli esempi meglio riusciti non si abbia solo un'operazione di miglioramento puramente figurativo e scenografico dell'immagine urbana: le installazioni artistiche negli spazi di margine della città hanno, difatti, visto realizzare opere e installazioni che introducono un nuovo assetto e modificano i caratteri sia identitari, che di organizzazione dell'ambiente fisico delle periferie, mitigando e riscattando l'endemica frammentazione, dilatazione e dispersione delle loro aree pubbliche⁹⁶.

Altre esperienze di lettura e studio dei processi urbani si pongono in una prospettiva disciplinare e professionale più ambiziosa e ricorrono ai mezzi espressivi propri della produzione artistica in quanto fattore di ausilio e sostegno per la legittimazione del progetto. In questa ulteriore formulazione, le diverse manifestazioni della produzione creativa si intrecciano con la proposta di intervento di riconfigurazione territoriale, assumendo per sé il duplice compito di conferire al progetto una maggiore capacità di ricognizione della ricchezza delle forme urbane contemporanee⁹⁷ e, in parallelo, adoperare la superiore capacità di sintesi comunicativa ed espressiva attribuita ai procedimenti dell'arte contemporanea per suffragare un più complesso e plurale metodo di progettazione urbanistica⁹⁸. Ad un primo esame, la formulazione di un tale programma culturale e disciplinare si pone come ragionevole e motivata da argomenti non banali: la consapevolezza di una proliferazione dei principî d'ordine della città contemporanea, la vocazione ad una costruzione comunicativa e riflessiva del progetto, il riconoscimento della necessità di ricorrere ad un repertorio pluralistico e variegato di strumenti tecnico-normativi e descrittivi ed, infine, una non scontata opera di formulazione di nuovi criteri per definire le qualità morfologiche e figurative del progetto urbano (e quindi del ruolo che i valori artistici assumono nell'esplorazione e modellazione di queste forme inedite), quando questo deve confrontarsi con figure territoriali indeterminate⁹⁹.

Molto più controversi risultano, invece, gli esiti di queste esperienze, sia dal punto di vista strettamente legato all'efficacia delle forme di indagine territoriale, sia (soprattutto) per la concreta qualità delle realizzazioni architettoniche e spaziali prodotte: la spinta ad una rappresentazione dei fenomeni urbani

⁹⁵ Alcune considerazioni più estese sui legami tra espressioni di cittadinanza ed estetica dello spazio abitato, intesa come costruito collettivo di arte sociale, sono in Fabbri, Greco 1995, p. 99.

⁹⁶ Detheridge 2004b, p. 108.

⁹⁷ Boeri 2003, p. 428.

⁹⁸ Multiplicity 2003, p. 21.

⁹⁹ Ivi, p. 27.

attraverso linguaggi plurali e dinamici porta spesso, infatti, ad operare un confuso montaggio di fonti che si fermano alla sola figurazione, al disegno ed all'immagine (a dispetto dell'intenzione di catturare processi e comportamenti in tutto il loro spessore)¹⁰⁰; le enunciazioni teoriche che vedono nella costruzione del progetto il momento di scambio con la complessità e contraddittorietà del contesto¹⁰¹ si piegano poi verso posizioni opposte di trasformazione invasiva, traumatica ed autocratica dei luoghi¹⁰²; infine, sul piano strettamente attinente alle funzioni svolte dal progetto artistico in quanto apparato di lettura creativa dello spazio urbano, questo si risolve immancabilmente in una banale "estetica del consumo"¹⁰³, ovvero diventa solo un accompagnamento ornamentale per ordinarie proposte di trasformazione immobiliare che ignorano proprio quella densità di relazioni urbane che invece si dice di volere intercettare¹⁰⁴. Le installazioni, i video, le costruzioni grafiche o le attività performative che accompagnano la proposta di progetto e la predisposizione di complessi "atlanti urbani", visto il modo con il quale vengono frettolosamente confezionati¹⁰⁵, non possono certamente rispettare (ammesso che ve ne fosse l'originaria intenzione) i modi e i tempi che l'esperienza ha insegnato essere indispensabili perché l'instaurazione di un canale di comunicazione artistica possa davvero essere portatore di un pertinente dialogo e scambio con le molteplici domande e interessi provenienti dal contesto¹⁰⁶.

In sintesi, i motivi alla base di tali esibizioni sembrano più essere funzionali alla promozione e alla legittimazione di un'iniziativa professionale che non alla sperimentazione di forme inedite di esplorazione dei contesti locali, dei luoghi e degli attori rilevanti o, anche soltanto, all'elaborazione di linguaggi portatori di veri e originali contributi artistici sul territorio¹⁰⁷. Riemerge anche in questo caso un appello all'arte come risorsa ultima e decisiva per raggiungere livelli superiori di consapevolezza e cogliere alcuni aspetti profondi della vita metropolitana, in modo da favorire una sintesi di progetto consapevole e "senza pregiudizi", che scruta "oltre le apparenze il mondo delle relazioni e

¹⁰⁰ Multiplicity.Lab 2007, pp. 55 e ss.

¹⁰¹ Boeri 2007, p. 10.

¹⁰² Il dibattito riguardo ai progetti di Boeri nell'area Isola-Garibaldi\Repubblica di Milano si è sviluppato secondo queste modalità. Infatti, dal caldeggiare processi di ricognizione ed ascolto sensibile del contesto, l'autore del progetto passa poi a difendere le scelte di intervento bollando qualsiasi forma di osservazione e riserva portata dai soggetti locali come irriducibilmente immobilista e conservatrice. Cfr. Villani 2008, p. 39.

¹⁰³ Nicolini 2007, p. 5.

¹⁰⁴ Cognetti 2001, p. 89.

¹⁰⁵ Multiplicity 2003, pp. 81 e ss.

¹⁰⁶ Le Mesle, Reynaud 1978, p. 106.

¹⁰⁷ Questa inefficacia espressiva, in compenso, è spesso accompagnata da una certa presunzione, che porta molti di questi autori progettisti a fare azzardate affermazioni come quella, ribadita a più riprese e in sedi diverse, che: "la vera ricerca territoriale ormai la si fa a Documenta o alla Biennale d'Arte, più che all'università". Cfr. Multiplicity 2003, p. 18; Boeri 2003, p. 445.

delle strutture che plasmano i luoghi”¹⁰⁸. A dispetto di queste intenzioni, le composite immagini territoriali prodotte, che dovrebbero restituire una visione d’insieme della disforme complessità dei fatti urbani, producono costantemente in cartografie che mostrano un immaginario avvizzito e artificiale¹⁰⁹.

4. Progetto delle periferie e ruolo generativo dell’esperienza artistica

Volendo riassumere quanto fin qua detto, il ricorso ed il coinvolgimento dell’attività creativa e dei suoi linguaggi come elemento qualificante delle decisioni di intervento sulla città può esprimere alternativamente finalità *strumentali* o *generative*¹¹⁰ o, più spesso, graduare e combinare questi due aspetti in misure e proporzioni diverse all’interno di uno stesso processo.

Le pratiche e le esperienze prima descritte, sia che attengano all’attività operativa, sia che si riferiscano alla costruzione di strumenti conoscitivi e alla maturazione di alternative forme di lettura dell’evoluzione metropolitana, fanno riferimento ad un approccio principalmente strumentale alla dimensione creativa e ai suoi esiti. In tale prospettiva, l’attivazione di dispositivi e di iniziative artistiche risulta di tipo accessorio e servente per politiche urbane e per i loro cantieri di trasformazione, con lo scopo di costituire un veicolo per la legittimazione professionale delle proposte avanzate, per la mobilitazione del consenso o per la divulgazione e comunicazione pubblica delle previsioni di intervento.

Qui di seguito verrà descritta una famiglia di esperienze che si avvalgono della convergenza tra processi di governo del territorio e promozione delle iniziative artistico-culturali secondo una visione di tipo maggiormente *dialogico* e *reattivo*, ovvero che considerano l’arte e le sue potenzialità comunicative come dispositivo che, inserito nei processi di intervento sulle periferie metropolitane, funziona sia come innesco e fattore di moltiplicazione delle energie locali, sia rappresenta un’esperienza capace di favorire lo sviluppo di originali e significativi progetti di arte contemporanea,

In tale accezione, la presenza dell’arte all’interno delle politiche territoriali di riabilitazione delle periferie oscilla tra lo sviluppo di esperienze di sperimentazione artistica pura e d’avanguardia e lo svolgimento della funzione di *infrastrutturazione culturale*¹¹¹ delle aree urbane, cioè di un insieme di luoghi, centri ed attrezzature che assolvono funzioni di promozione della cultura con finalità di coesione e aggregazione collettiva e che contemporaneamente si

¹⁰⁸ Boeri 2011, p. 125.

¹⁰⁹ Palermo 1996, p. 73.

¹¹⁰ Savoldi 2006, p. 91. L’autrice impiega questi due termini in riferimento alle pratiche di partecipazione.

¹¹¹ Gras 1994, p. 34.

offrono come spazio per la produzione d'arte contemporanea¹¹². Questo speciale tipo di dotazione territoriale, per potere funzionare e stabilire un permanente rapporto con il contesto delle periferie e mitigarne le condizioni di marginalità, dovrà essere capace di diversificare la propria attività e le proprie iniziative, catturando l'attenzione ed il coinvolgimento di soggetti locali, tanto quanto di *comunità di interessi* più estese, coordinando quindi la propria presenza con l'insieme delle altre funzioni urbane presenti e attive nel contesto.

Nei tradizionali studi sui sistemi e le reti dell'offerta teatrale nella metropoli milanese, ad esempio, la produzione di cultura come fattore di centralità e qualificazione delle periferie trovava una sua appropriata collocazione entro uno schema di piano metropolitano delle attrezzature pubbliche. Questo strumento di pianificazione urbanistica generale permetteva al sistema complessivo delle strutture teatrali dell'*hinterland* di integrarsi con gli altri diversi usi del territorio, con la disposizione abitativa e la distribuzione dei centri minori, con le reti territoriali di accessibilità¹¹³. L'attuazione di tale meccanismo di pianificazione integrata del sistema culturale di una città, secondo un inquadramento in un complessivo *documento dei servizi*, richiede tempi lunghi e vaste capacità di programmazione inter-istituzionale; queste condizioni rendono (se mai lo è stato) ormai poco praticabile un modello così oneroso e, al tempo stesso, così vasto e indeterminato.

Altre strade possono essere intraprese, che non incontrino le difficoltà implicate da così impegnativi meccanismi di coordinamento amministrativo: un approccio che parta dalla possibilità di cogliere e favorire lo sviluppo di singole occasioni e proposte significative, portatrici di un ben impostato progetto artistico-culturale e che poi ne indagli la possibile collocazione all'interno di contesti urbani specifici, facilitando così l'instaurazione di meccanismi di scambio permanente e bi-direzionale tra l'evoluzione della proposta culturale insediata e le risposte della comunità locale. Un meccanismo di questo tipo ha qualificato alcune delle migliori esperienze di ubicazione di strutture culturali nelle aree periurbane delle città italiane. Molte di queste iniziative, non a caso, fanno riferimento al campo delle arti performative e ad esperienze di teatro "di periferia": la produzione teatrale rappresenta, difatti, l'espressione artistica meglio capace di offrire la possibilità di relazioni dirette e di coinvolgimento attivo della comunità locale.

In questa sede viene riportato l'esempio significativo (ma simile a molte altre esperienze presenti nelle periferie delle medie città italiane) del teatro *Dom* a Bologna, struttura comunale che, collocandosi all'interno del quartiere periferico (prevalentemente di edilizia residenziale pubblica) del Pilastro, ha intrapreso un progetto artistico e socio-culturale che vede "il teatro farsi nel

¹¹² Fabbri, Greco 1995, p. 132.

¹¹³ Canella 1966, pp. 26 e 134-136.

suo proprio luogo urbano”¹¹⁴. La compagnia teatrale Laminarie, che gestisce la struttura, ha impostato fin dall’inizio la propria attività secondo un molteplice fronte di impegni, che ha visto un’opera continuativa di attività tese al dialogo e al forte radicamento nel territorio combinarsi con la cura e la valorizzazione dei contenuti e dei progetti specifici di produzione del teatro contemporaneo.

L’obiettivo, enunciato fin dall’inizio dell’esperienza, è stato quello di fare di questo soggetto un elemento attrattore, capace di innescare una frequentazione della periferia da parte dei circuiti di portata sovrallocale della fruizione teatrale contemporanea e, assieme, consolidare le relazioni di prossimità instaurate con gli abitanti. Sovrapponendo la produzione di progetti teatrali e scenici sperimentali con lo svolgimento di un’attività culturale quotidiana e continuativa, mirata al coinvolgimento della popolazione del quartiere, il Dom è diventato col tempo un crocevia, elemento di snodo e dialogo tra un cospicuo insieme di soggetti auto-organizzati del luogo e di soggetti della fruizione artistica cittadina più estesa¹¹⁵.

La società civile è fragile e anche le reti di legami e scambi che formazioni locali possono mutuamente istituire hanno bisogno, per consolidarsi e radicarsi, di una cornice istituzionale che dia regole e garanzie al ruolo svolto dai soggetti sociali¹¹⁶. Anche una struttura come il Dom, portatrice di un progetto artistico e civico ben caratterizzato, non avrebbe pertanto potuto avviare la propria attività senza un’apposita azione pubblica di sostegno. Una volta avviata l’esperienza, però, se il progetto è ben concepito e capace di dialogare con i luoghi e gli abitanti, allora questa proposta sarà in grado di erogare un insieme di benefici per il contesto urbano che vanno molto oltre le proprie attività specifiche e che, nel caso di questo piccolo teatro periurbano, stanno cominciando a stabilire nuove dinamiche relazionali e d’uso per l’intera compagine dello spazio pubblico di una rilevante porzione di periferia cittadina.

Il ruolo generativo del progetto d’arte nelle politiche di rivitalizzazione dei luoghi urbani trova la sua espressione più significativa all’interno di alcune politiche di rigenerazione delle periferie urbane italiane attuate attraverso strumenti di intervento di tipo integrato e complesso. È in queste esperienze, infatti, che la messa in opera di attività e eventi culturali si è posta come fattore potenzialmente capace di immettere o fare emergere energie e domande, capacità e risorse latenti del contesto. Come già accennato, i *programmi integrati* sono parte di politiche urbanistiche concepite per operare su contesti critici della città esistente e che all’interno di essi provano a proporre un insieme di strategie di progetto che coinvolgono un ampio ventaglio di temi e una corrispondente varietà di soggetti. All’interno di una strumentazione urbanistica così concepita, che procede individuando finalità speciali ed elementi prioritari

¹¹⁴ Laminarie 2009, p. 27.

¹¹⁵ Laminarie 2013, pp. 18 e ss.

¹¹⁶ Ginsborg 2006, pp. 60 e ss.

per la rigenerazione identitaria e funzionale di ambienti urbani in declino, la valorizzazione della componente culturale del progetto ha costituito un riferimento rilevante per la riuscita delle trasformazioni¹¹⁷. L'integrazione tra i molti temi che qualificano l'agenda delle operazioni di rigenerazione urbana non è solo affidabile agli automatismi di un programma di intervento che preveda un'opportuna mescolanza di funzioni, attività ed usi, ma va operata attraverso un processo di gestione attiva dell'avanzamento delle realizzazioni, che tenga assieme e porti avanti in parallelo tutti i diversi aspetti che qualificano il progetto. In alcune esperienze esemplari, l'inserimento nel programma di intervento della componente artistico-culturale è stata fattore determinante per guidare il processo di attuazione.

Il più rilevante esempio italiano di integrazione di un'iniziativa artistica come elemento generativo e di sostegno per le politiche di riqualificazione urbana si è avuto nel *Progetto periferie* della città di Torino, senza dubbio il più riuscito caso italiano di programmazione integrata per la riabilitazione delle periferie urbane negli ultimi venti anni. Il *Progetto periferie* torinese è nato a metà degli anni novanta come struttura comunale speciale per la gestione amministrativa ed operativa dei programmi integrati in ambito urbano. Molti sono i caratteri specifici che qualificano e rendono unica questa esperienza di politica urbanistica all'interno del panorama italiano, tanto da non consentirne una ricostruzione ampia e adeguata in questa sede. Basti sapere che, a fianco di tutte queste caratteristiche rilevanti (adozione di una configurazione organizzativa "a matrice" che ha permesso forme efficaci di coordinamento amministrativo; messa a punto di un programma di intervento con forte attenzione alla coesione sociale e all'ascolto, contenuti mutuati dalla Direttiva Urban; mantenimento di comuni indirizzi di politica urbanistica e abitativa, tali da permettere una continuità e coerenza delle realizzazioni anche attraverso cinque generazioni di bandi diversi)¹¹⁸ un ruolo non secondario nella riuscita degli interventi di riqualificazione integrata dei quartieri periferici torinesi lo hanno svolto le azioni di accompagnamento comunitario e sociale, tra le quali parte fondamentale hanno avuto alcune forme di arte pubblica, finalizzate al coinvolgimento attivo degli abitanti in iniziative creative e performative¹¹⁹.

I progetti di riqualificazione urbana presentano tempi di realizzazione lunghi e cantieri estremamente disagiati per la popolazione residente, soprattutto quando si inseriscono all'interno di porzioni della periferia consolidata (basti pensare alla necessità di lavorare sugli edifici con gli abitanti presenti). Questo comporta che, se l'intervento è di tipo integrato (patrimonio abitativo, spazi pubblici, infrastrutture, attrezzature sociali, attività economiche), i risultati possono cominciare a vedersi solo dopo molto tempo. Se i tempi lenti e un

¹¹⁷ Carta 2005, pp. 62 e ss.

¹¹⁸ Magnano *et al.* 2005, p. 15.

¹¹⁹ Sclavi 2001, pp. 71 e ss.

approccio incrementale si sono rivelati essenziali per il compimento delle realizzazioni di rigenerazione dei quartieri periferici¹²⁰, nondimeno questo comporta che, nel corso di un processo così articolato e su porzioni dense della periferia consolidata, questa dilatazione di tempi porti gli abitanti a perdere fiducia nel buon esito degli interventi e, soprattutto, nel fatto che essi siano capaci di ricostituire e valorizzare l'identità del quartiere. Il Progetto periferie torinese, pertanto, ha visto i propri cantieri di riabilitazione delle aree perturbane procedere parallelamente ad una fitta serie di iniziative culturali e di incontri, nei quali il progetto creativo ed artistico che li animava veniva appositamente calibrato sulla storia, le particolarità e l'identità del contesto di riferimento¹²¹. I progetti delle *Periferie in scena*, del *Teatro-Comunità*¹²², delle *Luci d'artista*, delle *Nuove committenze* (programma mutuato dall'esperienza francese e promosso dalla Fondazione Olivetti), avviati a partire dall'estate dell'anno duemila, hanno accompagnato passo-passo il progredire delle realizzazioni e dei cantieri, mantenendo uno stretto legame e un continuo coinvolgimento delle popolazioni residenti e, al contempo, permettendo attraverso la messa in scena di questi eventi (alcuni temporanei ed altri permanenti) di dare fin da subito agli abitanti l'immediata verifica di un nuovo e rigenerato uso degli spazi pubblici e delle aree libere, anche di quelle che storicamente presentavano le maggiori criticità (tema che da sempre rappresenta il punto privilegiato per innescare una politica di riqualificazione in un contesto molto frammentato)¹²³.

L'intera esperienza è durata sei anni, ovvero ha accompagnato l'avviamento di tutta la fase operativa e sul campo del Progetto periferie, a dimostrazione di come l'arte urbana, le azioni creative e la comunicazione poetica possano diventare una vera e vitale pratica riflessiva, se incrociano la rilevazione delle esigenze degli abitanti con i tempi lunghi necessari per la trasformazione e rigenerazione sociale della città. Questa prospettiva potrebbe aiutare a mitigare i dubbi sollevati nel corso della precedente trattazione, ovvero se debbano essere gli architetti-urbanisti a curare i progetti di arte urbana, vista la loro continua oscillazione tra atteggiamenti di superiorità e manifestazioni di superficialità dilettantesca rispetto a chi su questi contenuti opera di prima mano.

In tal senso, nella vicenda ormai conclusa del Progetto periferie, le forme della creatività urbana hanno giocato un ruolo determinante per la promozione di un approccio che ha spinto i tecnici urbanisti e gli studiosi a sperimentare il valore aggiunto che l'espressione artistica, al servizio di una densa e paziente ricostruzione del dialogo con i luoghi e con gli abitanti, offre alla ricchezza del progetto.

¹²⁰ Magnano 2004, p. 51.

¹²¹ Città di Torino 2004, pp. 78-80.

¹²² Città di Torino 2005, pp. 67 e ss.

¹²³ Città di Torino 2004, pp. 84 e ss.

Riferimenti bibliografici / References

- Alexander C. (1979), *The Timeless Way of Building*, New York: Oxford Univ. Press.
- Ambrosino C. (2008), *La ville créative, un nouveaux paradigme?*, «Urbanisme», n. 362, pp. 58-62.
- Arnault F. (2004), *L'immagination cinématographique de l'architecture*, «Urbanisme», n. 338, pp. 83-85.
- Belli A. (2003), *La svolta emozionale e il governo del territorio*, «CRU», n. 14, pp. 7-22.
- Berlage H. P. (1985), *Architettura urbanistica estetica, scritti scelti*, a cura di H. van Bergeijk, Bologna: Zanichelli.
- Boeri S. (2003), *Atlanti eclettici*, in *Multiplicity* 2003, pp. 425-445.
- Boeri S. (2007), *Caleidoscopio Milano*, in *Multiplicity.lab* 2007, pp. 9-17.
- Boeri S. (2011), *L'anticittà*, Roma-Bari: Laterza.
- Bollerey F. (2006), *Mithos Metropolis*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Bourbaka K. (2003), *Wim Wenders, la ville ouverte*, «Urbanisme», n. 28, pp. 61-62.
- Bourdin A. (2005), *La «classe créative», existe-t-elle?*, «Urbanisme», n. 344, p. 54.
- Branzi A. (2005), *Per un'architettura enzimatica*, «Domus», n. 878, pp. 48-57.
- Canella G. (1966), *Il sistema teatrale a Milano*, Bari: Dedalo.
- Carta M. (2004), *Next city: culture city*, Roma: Meltemi.
- Città di Torino (2004), *Periferie. Il cuore della città*, Torino: Città di Torino.
- Città di Torino (2005), *Periferie è – 1997/2005*, Torino: Città di Torino.
- Cognetti F. (2001), *In forma di evento. La città e il Quartiere Isola fra temporaneità e progetto*, «Territorio», n. 19, pp. 83-89.
- Cognetti F. (2005), *Arte, cultura e creatività nella costruzione della città pubblica*, «CRU», n. 18, pp. 27-38.
- Copans R. (2003), *Robert Kramer es ses villes*, «Urbanisme», n. 328, pp. 53-57.
- Cornu M. (1978), *Le 1% fut un ferment*, «Urbanisme», n. 165-166, pp. 70-73.
- De Luca M. (2004), *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessione intorno al tema arte e città*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 89-101.
- Detheridge A. (2004a), *Artisti e sfera pubblica*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 105-119.
- Detheridge A. (2004b), *Il controllo del territorio e l'immaginario sociale*, «Domus», n. 868, pp. 108-109.
- Donolo C. (2007), *Sostenere lo sviluppo*, Milano: Bruno Mondadori.
- Fabbri M., Greco A. (1995), *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Fachard S. (1978), *L'artiste contre la fonction décorative*, «Urbanisme», n. 175, pp. 96-97.
- Fainsilber A. (1979), *Art urbain*, «Urbanisme», n. 175, pp. 66-67.
- Florida R. (2003), *The rise of the creative class*, New York: Perseus Books Group, 2002; trad. it. *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano: Mondadori, 2003.
- Foucault M. (1967), *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1967.
- Gennari Santoni F. (2004), *Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Olivetti*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 225-234.
- Ginsborg P. (2006), *La democrazia che non c'è*, Torino: Einaudi.
- Giovannoni G. (1929), *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Firenze: Le Monnier.
- Giovannoni G. (1931), *Vecchie città edilizia nuova*, Torino: Utet.
- Glaeser E.L. (2013), *Triumph of the City*, New York: Penguin Press, 2011; trad. it. *Il trionfo della città*, Milano: Bompiani, 2013.
- Gras P. (1994), *Lieux de culture, espaces de projets?*, «Urbanisme», n. 5 (fuori serie), pp. 33-35.
- Gras P. (2007), *Former, représenter, dialoguer*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 45-48.
- Gras, P., Mourart S. (2001), *Vu de Bilbao: la culture comme moyen de governance*, «Urbanisme», n. 315, pp. 44-51.
- Gravari-Barbas M. (2010), *Le touriste, co-opérateur de la créativité urbaine*, «Urbanisme», n. 373, pp. 68-70.
- Grésillon B. (2010), *Les Capitales européennes de la culture: des villes Créatives?*, «Urbanisme», n. 373, pp. 58-62.
- Halbert L. (2010), *La ville créative por quoi?*, «Urbanisme», n. 373, pp. 43-45.
- La Barbera R. (1990), *L'attività amministrativa dal piano al progetto*, Padova: Cedam.
- Laminarie (2009), *DOM la cupola del Pilastro*, «Ampio raggio», n. 1, pp. 26-29.
- Laminarie (2013), *Quel che si ha*, «Ampio raggio», n. 5, pp. 18-22.
- Landry C. (2009), *The Art of City Making*, London: Earthscan, 2006; trad. it. *City Making*, Torino: Codice Ed, 2009.
- Le Mesle J.-P., Reynaud J.-P. (1978), *Embellir?*, «Urbanisme», n. 165/166, p. 106.
- Loubiere A. (2005), *Editorial. La ville marketing*, «Urbanisme», n. 344, pp. 45-46.
- Loubiere A. (2013), *L'acte culturel comme interpretation du territoire*, «Urbanisme», n. 389, pp. 41-42.
- Lucchini F. (2003), *Festivals, l'alibi culturel*, «Urbanisme», n. 331, pp. 47-49.
- Magnan R. (1978), *Esthétique urbain*, «Urbanisme», n. 165-166, pp. 73-79.

- Magnano G. (2004), *Il Contratto di quartiere di Torino*, in *I progetti contratto di quartiere II*, a cura di P. Angelini et al., Padova: Dipartimento di sociologia dell'Università degli studi di Padova, pp. 49-60.
- Magnano G. et al. (2005), *Comunicare le periferie*, in *Città di Torino 2005*, pp. 15-17.
- Marini S. (2008), *Architettura parassita. Strategie per il riciclaggio della città*, Macerata: Quodlibet.
- Mintzberg H. (1996), *The Rise and Fall of Strategic Planning*, Hemel Hempstead: Prentice Hall Int., 1994; trad. it. *Ascesa e declino della pianificazione strategica*, Torino: Isedi, 1994.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale e storico*, Milano: Electa.
- Multiplicity (2003), *USE. Uncertain state of Europe*, Milano: Skira.
- Multiplicity.lab (2007), *Milano. Cronache dell'abitare*, Milano: Bruno Mondadori.
- Negro F. (2011), *Pasolini et le corps de la ville*, «Urbanisme», n. 379, pp. 56-58.
- Nicolin P. (1999), *Elementi di architettura*, Milano: Skira.
- Nicolin P. (2007), *Milano Boom*, «Lotus», n. 131, pp. 4-7.
- Pagnini M. (1980), *Pragmatica della letteratura*, Palermo: Sellerio.
- Palermo P.C. (1992), *Interpretazioni dell'analisi urbanistica*, Milano: Franco Angeli.
- Palermo P.C. (1996), *Principi generali della descrizione e problemi specifici delle descrizioni urbanistiche*, «Territorio», n. 2, pp. 70-78.
- Palermo P.C. (2009), *I limiti del possibile*, Roma: Donzelli.
- Palermo P.C. (2010), *Senza governo non si fa città*, in *Milano Downtown*, a cura di M. Bricocoli, P. Savoldi, Milano: Et. Al. Edizioni, pp. 241-260.
- Paquot T. (2010), *Un cocktail aux ingrédients subtils*, «Urbanisme», n. 373, pp. 41-42.
- Pasqui G. (2008), *Territori e sviluppo: pratiche e discorso pubblico*, in P. C. Palermo, G. Pasqui, *Ripensando sviluppo e governo del territorio*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli, pp. 7-100.
- Pugliatti P. (1985), *Lo sguardo nel racconto*, Bologna: Zanichelli.
- Quincerot R. (2007a), *Villes et créativité: trois convergences*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 9-11.
- Quincerot R. (2007b), *Créativité de l'urbanisme: de nouveaux arts de ville?*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 40-44.
- Romano M. (2014), *Con la città che cambia*, Acireale: New L'Ink.
- Rossi A. (1995), *L'architettura della città*, Milano: CittàStudi.
- Roullier J. E. (1978), *Porquoi des artistes dans les villes nouvelles*, «Urbanisme», n. 165-166, pp. 94-95.
- Rowe C., Kœtter F. (1981), *Collage city*, Cambridge, Mass: Mit Press 1978; trad. it. *Collage city*, Milano: Il Saggiatore, 1981.
- Savoldi P. (2006), *Giochi di partecipazione*, Milano: Franco Angeli.

- Schiavo F. (2003), *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, Palermo: Sellerio.
- Schiavo F. (2005), *La città raccontata tra immaginazione letteraria e rappresentazione urbanistica*, «CRU», n. 18, pp. 53-61.
- Schiavo F. (2006-2007), *Periferie\Roma. Gli spazi di transizione, i frammenti, gli scarti, i bordi urbani attraverso il cinema e la letteratura*, «CRU», n. 20-21, pp. 85-109.
- Sclavi M. (2001), *Piani di accompagnamento sociale (Pas) di Torino*, «Territorio», n. 19, pp. 70-77.
- Secchi B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari: Laterza.
- Stella Richter P. (2000), *C'è poca cultura nel Testo unico dei beni culturali e ambientali*, «Rivista giuridica di urbanistica», n. 3-4, pp. 397-400.
- Tobelem J.-M. (2010), *Équipement culturel et villes créatives*, «Urbanisme», n. 373, pp. 46-49.
- Turati C. (1998), *L'organizzazione semplice*, Milano: Egea.
- Venturi R. (1981), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966; trad. it. *Complessità e contraddizioni in architettura*, Bari: Dedalo, 1981.
- Villani T. (2008), *Milan. Conflits autour de la riqualification du quartier Isola Garibaldi*, «Urbanisme», n. 358, pp. 37-40.
- Webber M. (1968), *Luoghi urbani e sfera urbana non locale*, in *Indagini sulla struttura urbana*, a cura di M. Webber, Milano: Il Saggiatore, pp. 103-173.
- Zucconi G. (1997), *«Dal capitello alla città». Il profilo dell'architetto totale*, in G. Giovannoni, *Dal capitello alla città, antologia di scritti*, a cura di G. Zucconi, Milano: Jaca Book, pp. 9-68.

The role of art in urban *gentrification* and regeneration: aesthetic, social and economic developments

Luca Palermo*

Abstract

Cultural analyses of gentrification have identified the individual artist as an important agent in the initiation of gentrification processes: Public Art has been increasingly advocated on the basis of a series of supposed contributions to urban regeneration since the 1980s. A wide range of advocates have claimed that Public Art can help develop senses of identity, to develop senses of place, contribute to civic identity, address community needs, tackle social exclusion, possess educational value, promote social change, and encourage economic developments.

This paper, through the analysis of some study cases, would like to underline the importance of art, especially Public Art and its most recent developments, in urban

* Luca Palermo, Dottore di Ricerca in Metodologie Conoscitive per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali, Cultore della materia in Storia dell'arte contemporanea, Seconda Università degli Studi di Napoli, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, Corso Aldo Moro, 232 - Complesso di San Francesco/Aulario di Via Perla, 81055 Santa Maria Capua Vetere, e-mail: lucaplrm@gmail.com.

gentrification and regeneration process. It is not only an aesthetic topic, but social and economic too. Regeneration is defined as the renewal, revival, revitalization or transformation of a place or community. It is a response to decline, or degeneration. Regeneration is both a process and an outcome. It can have physical, economic and social dimensions, and the three commonly coexist.

Cultural policy, and in particular Public Art, can be inclusionary/exclusionary as part of the wider project of urban gentrification and regeneration and can improve the quality of public life and public spaces. Many cities all around the world have looked at the Public Art such as a way to transform a space in a place. As case study I would like to describe the role of Public Art in regeneration and gentrification policies especially in the United Kingdom; for example Coventry Phoenix Initiative in Coventry, Blue Carpet and other initiatives in Newcastle upon Tyne, Up in the air and Further Up in the air in Liverpool and Sovereign Housing in Bristol. All these initiatives try to enhance the environment by creating a strong relationship and collaboration with the communities living there. They are interested in processes more than just in creating a work of art.

Gli studi culturali hanno individuato nell'attività del singolo artista un fondamentale punto di partenza nei processi di rinnovamento: l'arte pubblica a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso è stata sempre più spesso scelta come strumento di rigenerazione urbana. Sono numerosi i contributi storici e critici che hanno dimostrato quanto l'arte pubblica riesca ad incidere sullo sviluppo dell'identità collettiva, del senso di appartenenza ad una comunità e, allo stesso tempo, riesca ad essere portavoce dei bisogni e delle necessità di una comunità, a permettere una forte inclusione sociale, a trasmettere valori educativi, a promuovere scambi sociali e ad essere volano di sviluppo economico territoriale.

Questo contributo, attraverso l'analisi di alcuni casi di studio, si pone come obiettivo quello di evidenziare l'importanza dell'arte, specialmente dell'arte pubblica e dei suoi più recenti sviluppi, nei processi di rigenerazione e rinnovamento urbano: non si tratta solo di una questione estetica, ma anche di andare ad incidere sul tessuto sociale ed economico delle zone interessate da questo tipo di interventi. La rigenerazione urbana, per tali ragioni, è, allo stesso tempo, un punto di arrivo e di partenza di processi nei quali le dimensioni artistiche, economiche e sociali coesistono e si influenzano. Le politiche culturali, specialmente quelle connesse alle pratiche dell'arte pubblica, riescono, dunque, ad accrescere e migliorare la qualità della vita e degli spazi pubblici.

Molte città in tutto il mondo si sono rivolte all'arte pubblica come strumento per trasformare un anonimo spazio in un luogo caratterizzato in maniera unica. Ho scelto di analizzare, come casi di studio, le politiche culturali legate all'arte pubblica messe in atto da alcune città del Regno Unito: l'iniziativa Coventry Phoenix della città di Coventry, Blue Carpet e altri progetti promossi dalla città di Newcastle upon Tyne, Up in the Air e Further Up in the Air fortemente voluti dalla città di Liverpool. Tutte queste iniziative sono accomunate dal tentativo di migliorare l'ambiente urbano creando relazioni e collaborazioni con le comunità che di esso quotidianamente usufruiscono e che in esso vivono.

1. Introduction

One of the major UK reviews undertaken by Graeme Evans and Phyllida Shaw for the Department of Culture, Media and Sport entitled *The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of Evidence*, published in 2004, contains a practical definition of regeneration:

Regeneration can be defined as the transformation of a place (residential, commercial or open space) that has displayed the symptoms of environmental (physical), social and/or economic decline. Regeneration can have the effect of breathing new life and vitality into an ailing community, industry and area [bringing] sustainable, long term improvements to local quality of life, including economic, social and environmental needs. We are looking for evidence of culture as a driver, a catalyst or at the very least a key player in the process of regeneration, or renewal¹.

Since the 1980's, arts, especially Public Art, and cultural activities have become an increasingly important part of urban regeneration in the UK, Europe and all around the world. In many parts of the world, cultural facilities and activities are being exploited as a "driver" or an important player in physical, economic and social regeneration. Renewal, revival, revitalisation and transformation of a place or community are all part of the meaning of regeneration. It is a clear response to decline or degeneration and it could be considered both a process and an outcome.

Academic and political interest in regeneration processes led by art, culture and creativity is growing. This is evident, for example, in international initiatives such as UNESCO's *Creative Cities Network* (2005), in comparative studies such as *Creative Spaces* (2005)², and academic journals such as *Cultural Policy* (2004), *Local Economy* (2004), *Urban Studies* (2005), *Cities* (2006).

As already mentioned, towns and cities have been developing cultural, or creative industries, quarters and clusters since the 1980s. According to McCarthy (2005), cultural quarters

may involve uses related to cultural production or cultural consumption, or both, and further spatial concentration is assumed to lead to synergy, agglomeration economies and minimization of amenity loss. However, the designation of such quarters is contested. Firstly, the notion of cultural clustering and designation of cultural quarters in principle may be questioned in terms of its contribution to urban regeneration; and secondly, there is contention over the optimum orientation of such quarters— for instance, whether they should be oriented primarily towards consumption, production or both³.

Moving on, O' Connor (2006) emphasizes the importance of choosing arts and culture in order to respond to the specific historical, spatial and social

¹ Evans, Shaw 2004, p. 4.

² Evans *et al.* 2006.

³ McCarthy 2005, pp. 280-293.

context of each place: «Creative industries create economic value in cities, but require sustained and cumulative intelligence and experience which balances economic and cultural dimensions»⁴.

The main aim of this paper is to examine some case studies in which Public Art and cultural initiatives are widely used in urban contexts under the banner of regeneration and gentrification (as engine of urban regeneration) to achieve some degree of social impact. In order to do that, I will propose some examples of socially committed Public Art, exploring the contribution of Public Art to the achievement of social benefit through the involvement of citizens in place-making processes.

I think it is important to underline that there are different interpretations as to what may be considered Public Art. Miwon Kwon, in her essay, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, distinguished three different paradigms of Public Art that could be schematically described in this way:

1. *art in public places*, typically a modernist abstract sculpture placed outdoors to “decorate” or “enrich” urban spaces, especially plaza areas fronting federal buildings or corporate office towers.

2. *art as public spaces*, less object-oriented and more site-conscious art that seeks greater integration between art, architecture and the landscape through the collaboration of artists with members of the urban managerial class (architects, landscape architects, city planners, urban designers, and city administrators) in the designing of permanent urban (re)development projects such as parks, plazas, buildings, promenades, neighborhoods, etc.

3. *art in the public interest* (or “new genre Public Art”), often temporary, city-based programs focusing on social issues rather than the built environment that involve collaborations with marginalized social groups such as the homeless, battered women, urban youths, AIDS patients, prisoners (rather than design professionals), and which strive for the development of politically-conscious community events or programs⁵.

According to Miwon Kwon there has been a broad shift in the practice of art over the past thirty years; we have seen a shift of emphasis from aesthetic concerns to social issues. I think that it is possible to add that we have also seen a shift from the idea of a work of art as an object to art as an ephemeral process and from permanent installations to temporary interventions in the social context.

Starting from that, it is possible to say that place-making processes could have a strong influence on social inclusion in communities; that art could be an important and constitutive element of regeneration and gentrification policies, and that art could also have a social and economic impact.

In 1994, the Policy Studies Institute summarized some physical, environmental and economic problems that Public Art can contribute to resolving. It was argued that Public Art is able to: contribute to local distinctiveness; attract companies and investment; have a role in cultural tourism; add to land values;

⁴ O'Connor 2006, p. 3.

⁵ Kwon 1997, pp. 30-35.

create employment; increase the use of open spaces; reduce wear and tear on buildings and lower levels of vandalism⁶.

Arts' advocates have argued that Public Art could help rejuvenate social connections by promoting community discovery and awareness and by enhancing social connections, «It's about community building», as Pat Benincasa has argued, «not simply building something for the community»⁷. In this way, Public Art could be one of the best vehicles through which a sense of community can be developed and promoted.

There are a lot of essays and contributions to the literature that argue that Public Art could improve the spaces of public culture, "humanizing" depressing urban forms. As regards this contention, I think the words of Swales are very important because he has argued that Public Art, «has been promoted as a way of enhancing well-being in cities, improving dismal spaces and uplifting bland lives»⁸. I would add that Public Art can improve safety, reduce fear of public space and can have a communicative function, generating and facilitating the exchange of ideas and opinions between people across physical space. In this way, Public Art and cultural activities are able to develop a strong sense of place too.

According to the advocates of Public Arts, sense of place aims to develop an awareness of tradition or identity unique to place and to furnish places with unique physical identities through the creation of artwork unique to sites. The words of John Dungey, member of the multi-arts organization The Company of the Imagination are illuminating,

We [...] believe that our relationships with places are as important as our relationship with people. And because places, like the arts, feed our senses, our emotions and our spirit and fire our imagination, we, in turn, want to nurture places and do all we can to ensure that what we value is not destroyed⁹.

These sentiments are echoed by Common Ground,

In encouraging people to commission craftspeople and sculptors to crystallise feelings about their place in a public and permanent way, we are emphasising that our feelings about everyday landscapes are important and should be taken seriously¹⁰.

The use of art and culture can also address community needs helping communities to understand their problems and facilitating their solution; Public Art, and art activity generally, is able to address the aesthetic improvement of

⁶ Policy Studies Institute 1994, p.38.

⁷ Quoted by Skarjune 1993, p. 19.

⁸ Swales 1992, p. 63.

⁹ Dungey 1990, p. 12.

¹⁰ Clifford 1990, p. 15.

environments, contribute to the environmental regeneration of cities, and offer a possibility of economic recovery.

For all these reasons, Public Art is not only art in public spaces, but also, and I think especially, art in the public sphere; a kind of art that can raise social, political and economic issues and that is able to activate public debate.

Relatively recent regeneration, gentrification and redevelopment policies are increasingly looking at the power of art and culture as means of leading the so-called “urban renaissance”¹¹ that is considered nowadays to be one of the most successful strategies for countering urban decay. What I would like to underline is the existence of different regeneration models although all of them use culture as a tool in all their strategic actions and consider Public Art such as a vehicle able to integrate the social, the physical and the economic dimensions of the regeneration (i.e. place-making, education, job creation, cultural participation and civic engagement).

I think that in choosing art (Public Art) and culture as an engine for regeneration and gentrification of urban spaces it is necessary to not consider the public space as an empty space to be filled with whatever work of art, and to consider citizenship as an active part of the aesthetic processes. In this way, the spectator becomes “spect-actor” and the artist becomes “spect-author”¹².

There are some different approaches to Public Art considered as art masterpieces located in publicly visible spaces. The first approach has as its main goal the raising of the international profile of the city by locating a work of art in regenerated areas or areas under regeneration. A second approach to publicness makes reference to the public spaces where Public Art installations or events are located. The main aim of this second approach is the re-branding of the city and the celebration of the resurgence of the city. In a third approach, provocative pieces of art are installed in public spaces. In this case, the word “public” refers not only to the work of art in a public space, but also to a strong link to the concept of public sphere; the work of art is not only a decoration or a complement to the environment, but also has provocative meanings and is able to start a dialogue between different people. A more recent approach considers the practice of Public Art as a vehicle to establish a collaboration and strong relations between the artist and the local community involved in the art project. Finally, it is possible to identify a fifth approach in which places and population are targeted by area-based regeneration programmes.

¹¹ For further details about “urban renaissance” refer to Rogers 1999; Department of Transport, Local Government, and the Regions (DTLR) 2000; Atkinson 2002; Lees 2003, pp. 2487-2510.

¹² The idea of spect-actor and spect-author has been created by Augusto Boal to describe those engaged in his theatre. It refers to the dual role of those involved in the process as both spectator and actor, as they both observe and create dramatic meaning and action in any performance. Boal was influenced by the interactive *Pedagogy of the Oppressed* (1970) of the educator and theorist Paulo Freire. For this reason he called his theatre *Theatre of the Oppressed*.

2. Case studies

As already mentioned, in The UK and Europe, cultural projects have played in an increasingly important role in urban regeneration since the mid-1980s. It is important to underline that an increasing interest is being shown in participatory arts programmes because they are low-cost, flexible and responsive to local needs. This kind of use of art and culture coincides with a shift in cultural policies and regeneration strategies that consider local people as the principal asset through which renewal can be achieved. In the United States, since the late 1960s artists and cultural organizations have shown how they can contribute to urban renewal thanks to the creation of cultural quarters in the city and in urban spaces. In the 1980s, British and European cities began to look at the American experiences in regeneration to find a solution to their economic problems. The most important criterion for the selection of works of art and for the use of cultural activity to fuel urban regeneration was an economic criterion. We only have to think that a survey carried out in the UK by The Policy Studies Institute, *The Economic Importance of the Arts in Britain*, presented the arts as employer of 500.000 people and as the fourth biggest invisible export earner¹³.

In those years, Luke Ritter, as Secretary-General of the Arts Council, wrote in the Foreword to *An Urban Renaissance* that

urban renewal continues to be high on the national agenda. The architecture and quality of life in our cities are subjects of debate throughout the country [...]. The arts are making a substantial contribution to the revitalisation of our cities [...]. Arts activities provide a community with a focus and increases its sense of identity [...] an increased awareness of the community's needs, a determination to achieve change [...]. Art in public places enhances the value of developments for years to come¹⁴.

Britain and Western Europe have shown a number of important benefits arising from cultural programmes and from the use of works of art, especially Public Art, in urban gentrification and regeneration: enhanced social cohesion, improved local image, reduced offending behaviour, promotion of interest in the local environment, development of self-confidence, the building of private and public sector partnerships, the exploration of identities and the enhancement of the organisational capacity of individuals and communities.

In 1991 the Arts Council of Great Britain commissioned *Percent for Art: a Review*; where is possible to read about all the benefits associated with the commission of Public Art works:

to make a place more interesting and attractive; to make contemporary arts and crafts more accessible to the public; to highlight the identity of different parts of a building or community; to increase a city's/country's/ or company's investment in the arts; to improve conditions for

¹³ Myerscough 1988.

¹⁴ Arts Council 1989, p. 6.

economic regeneration by creating a richer visual environment; to create employment for artists, craftspeople, fabricators, suppliers and manufacturers of materials, and transporters; to encourage closer links between artists and craftspeople and the professions that shape our environment: architecture, landscaping, engineering and design¹⁵.

The artist's ability to see and to face the problems from a different point of view and a different perspective can offer new solutions and this is very important and almost vital for urban regeneration.

All that I have said previously leads to asking one important question: what is special about art? If we look at the dozens of examples in which arts programmes have brought a positive contribution to local vitality and urban regeneration, renewal and gentrification, it is easy to find some special characteristics that the arts have. Arts programmes engage people's creativity and so lead to problem to solution; they enable dialogue between people and community; they encourage questioning and by doing so they offer the possibility to find solutions for a better future; a direct consequence of this is that arts programmes offer a way for the self-expression which is an essential part of the active citizenship; finally working with art and artists is intellectually stimulating and, at the same time, it is entertaining. Nevertheless, it should be noted that arts programmes are not the only solution or an alternative to regeneration initiatives like environmental improvements, training schemes or youth development projects and initiatives, but they can be an important component of regeneration and gentrification policies and can have a significant effect in a given situation. As regards the above, the words of Zukin are very interesting; he has argued that «the boom in these sectors [Public Art] of business services [...] influenced sharp rises in the real estate and art markets in which their leading members were so active». Then, «investment in art, for prestige or speculation, represented a collective means of social mobility»¹⁶. This is sustained also by Selwood who have argued that

the fact that works by such prestigious artists as Richard Serra, Jim Dine, and George Segal are integrated into Rosehaugh Stanhope's Broadgate development doubtless contributed to attracting major American, European and Japanese companies to locate there¹⁷.

Cultural expressions offer to the city an opportunity to return to the classical urban values of civic pride, cultural identity and local independence. As a result, there is a growing interest in the role of the arts and wider cultural factors in restoring something of the quality of urban life.

Before speaking about some case studies, it is important to underline that the process of searching out and choosing some examples of the successful use of the arts in urban regeneration, gentrification and renewal has led me to form some conclusions as regards the key factors in that success.

¹⁵ Arts Council 1991, p. 16.

¹⁶ Zukin 1996, p. 45.

¹⁷ Selwood 1992, p. 21.

Starting points for a successful project are the enthusiasm and determination of all those who take part in the project: patrons, artists, local citizens and occasional visitors. In order to an artistic intervention to make successful, it is very important that it is able to strengthen the sense of identity of the place where it takes place; identity is about creating a distinguishing character that draws on the unique nature of a place and its people. Zukin wrote regarding identity:

By the 1990s, it is understood that making a place for art in the city goes along with establishing a place identity for the city as a whole. No matter how restricted the definition of art that is implied, or how few artists are included, or how little the benefits extend to other social groups outside certain segments of the middle class, the visibility and viability of a city's symbolic economy plays an important role in the creation of place¹⁸.

It is also necessary to be able to identify weaknesses and to turn them into strengths; the arts share a capacity to identify potential in the seemingly intractable and difficult. What seems to have no economic value is interpreted by the artists as a starting point for the development of regeneration and gentrification projects¹⁹. The presence of artists and other cultural producers in declining urban areas can help to break cycles of decline; a weakness can become a strength if looked at from different point of view.

Finally, regeneration is not an end in itself; it is about people and the quality of their lives. For this reason, involving people in renewal and regeneration projects it is not only essential for the longer term viability of the project, but also to inspire further ideas and participation. In such processes, Ley suggests that «the urban artist is commonly the expeditionary force for inner-city gentrifiers»²⁰ and these kinds of processes involve an aesthetic evaluation of the urban landscape, «It is the aesthetic eye that transform ugliness into a source of admiration»²¹.

3. *Coventry Phoenix Initiative, Coventry*

Coventry is a city in the heart of England, roughly halfway between London and Manchester. *The Coventry Phoenix Initiative* is the most important regeneration project for Coventry since the city was re-built following its

¹⁸ Zukin 1996, p. 45.

¹⁹ One of the first exemplary cases of such dynamics has been the total rethinking of a site abandoned by the Washington Gas Company in downtown Seattle in the 1956; in the 1970 the architect Richard Haag was commissioned to convert it into a park: the Gas Works Park was opened in the 1975 and has quickly become a landmark for the local population.

²⁰ Ley 1996, p. 191.

²¹ Ivi, p. 301.

destruction during the Second World War. The master-plan was initiated by the City Council in 1997, and involves the creation of a route through Coventry's central city area. According to the City Council, the master-plan was a sort of a metaphorical journey through the past, the present and the future of the city, starting from the Cathedral which had been bombed during the Second World War and rebuilt by Sir Basil Spicer, from the periphery of the city centre up to the prospective of the future represented by the Garden of International Friendship. As already mentioned, this project could be considered as a kind of reconciliation between history and the future.

The route begins at the Priory Garden where archaeology and the cloisters provide an immediate link to 1,000 years of history. The Millennium Gate at the city centre, now marked by the Whittle Arch, signifies the present and a future of optimism and cooperation. It is also posited at the end by the Garden of International Friendship²².

Richard MacCormac, one of the best urban designers in the United Kingdom, has been involved in the project. He has always pursued an idea of design based on the integration of art, public and urban spaces. This theme is central for MacCormac's evolving view on art and architecture where he suggests that artists are extending the range of architecture by engaging with the subject matter of site.

The master-plan provides a pedestrian route with new destinations along the way that encourage people to stay in the heart of the city longer: a support for local businesses. One of the most important long term aims was reviving interest in and raising local and national awareness of the city of Coventry.

The project has created a series of connected new public spaces, two new public squares (The Priory Cloister and Millennium Place), two beautiful new gardens (Priory Garden and The Garden of International Friendship) and a lot of cafes, bars and shops. It has also created a lot of new interest in the area and attracted new investments.

The Coventry Phoenix Initiative has added significant value to Coventry's city centre, injecting new community life as well as economic life into the area. It is certain that the project's long-term legacy to Coventry will be of great benefit for many years into the future²³.

What is interesting about the project is the fact that it is not only an intervention on the urban structure, but an extensive Public Art programme too. In this project, each artwork is integral to the design and context of each new space and draws on local history and tradition to provide a new exciting urban experience. The close connection between works of art and their siting perfectly embodies the notion of site-specific artworks. The Coventry Phoenix

²² Waterman 2009, p. 148.

²³ Ivi, p. 162.

Initiative is, therefore, an interesting case due to its ability to create a dialogue, a strong relationship and an intense collaboration between urban designers, architects and artists. This means that each artwork will possess and shape the newly created spaces rather than be placed within them. Equally interesting are the criteria of selection of the artists and artworks; this process was delegated to a forum, representing the different interests in the city, who selected artists from a shortlist drawn up by the Public Art Commissions Agency (PACA). This is a clear example of a regeneration project in which the citizenship plays an active role; in this way it strengthens the sense of belonging, identity and sense of place.

Completed in 2004, the regeneration scheme has created new public gardens and two civic squares and has already led to new commercial investment on the site including new apartments to provide the city centre with its first residents.

Let me now examine in more detail some of the main changes to the Coventry's urban landscape: the Priory Cloister and Garden, the Millennium Place and the Garden of International Friendship.

3.1 *The Priory Garden and the Priory Cloister*

The removal of a 1950s church hall built over the medieval St. Mary's Priory has enabled the remains of the Priory to be revealed in a new garden. The Priory Garden and the Priory Cloister (fig. 1) are both inspired by their setting on the site of Coventry's excavated 11th Century Priory Cathedral that was destroyed during the Dissolution in the 16th Century. The Priory Garden is inserted in the excavated nave of the original Benedictine Priory. The contemplative nature of this place is well represented by the mosaic of Christine Browne Cofa's Tree (from which the name Coventry is believed to have derived) representing the growth of Coventry and installed in 2001.

The Priory Garden, designed by the Rummey Design Associates, has a quadrant of pleached lime trees that recall the contemplative nature of a monastic cloister. In this place, the artist David Ward has created a sound installation that gives the impression that there are voices murmuring in the branches of the trees. Archaeological details in the Priory Garden are highlighted and celebrated with *vitrines* – glass display cases. This detail shows the materials and methods of construction as well as the intended relationship between the viewers and the vitrines.

3.2 *Millennium Place*

The Millennium Place (fig. 2) is an extraordinary new public square for the City of Coventry. It is dominated by the twin, stainless steel-clad Whittle Arches, designed by MJP (MacCormac Jamieson Prichard) and Whitby Bird,

which act as a landmark gateway to Millenium Place. This new square offers opportunities for open-air concerts and plays and other cultural events.

The artist, François Scheinhas, designed a work of art for the Millenium Place which alludes to Coventry's history as a centre for clock-crafting. The work consists of a large clock based on the time zones of the world represented by linear LED displays set into the pavement. Each linear display lights up as the sun rises over the time zone it represents so that by midnight the entire display is illuminated.

The north boundary to Millenium Place is defined by a radial wall. Here we can see the *People's Bench* designed by the German artist Jochen Gerz. This artist was chosen because his past works had dealt with the themes of memory and reconciliation. Gerz's idea is that visitors will be able to buy a little steel token like a coin; the token must be inscribed with two names and then it will be glued into a pre-drilled hole in the bench. In this way, people from all around the world are able leave a moment of themselves.

Another important intervention in Millenium Place is a sandstone ramp that allows the visitor to have aerial views of both Jochen Gerz's and François Schein's work. The ramp becomes a spiral which is then transformed in a bridge which spans over the medieval city wall and leads to the Garden of International Friendship. The spiral is an innovative structure by Dewhurst McFarlane and has no central supports and is anchored at both ends by a 14m diameter cantilever. The steel structure of the spiral and bridge is enclosed in an installation of glass designed by the artist Alex Beleschenko.

3.3 *The Garden of International Friendship*

This is a collaborative project between Rummey Design Associates and British artist Kate Whiteford. The idea behind its construction was to give visitors the image of the city of Coventry as a city of international peace and reconciliation. Kate Whiteford has created a work composed of a fragment of a huge maze in white marble chippings and planted box hedges, based on a pattern take from a mediaeval floor tile (fig. 3). In front of it, a wall is inscribed with lines of text from newly composed Coventry carols by poet David Morley.

4. *Blue Carpet*, Newcastle upon Tyne

In 1994, Newcastle City Council (NCC) carried out a feasibility study into the potential for regenerating the physical environment of the city centre and stimulating economic activity.

When the project was conceived, the *Angel of the North* Public Artwork by Antony Gormley had recently been erected in nearby Gateshead and this had

greatly helped the regeneration of the town, "The primary motivation for the creation of Public Art is to provide a sense of place through unique works of art visible daily to the public which help to create a quality environment"²⁴.

The success of the project is connected to the ability to collaborate and to the creation of a consortium of public and private sector organisations with a presence or interest in the area of the Blue Carpet project.

Blue Carpet is an innovative project which has created a new public square outside the Laing Art Gallery in the city centre of Newcastle upon Tyne. This is one of the most interesting cases of a city centre regeneration. In 1996, Newcastle City Council, aiming to involve an artist in the creation of the new space, launched an international ideas competition, inviting a number of artists with experience in Public Art commissions, site specific and integrated designs to submit design ideas. After a two-stage selection process, Thomas Heatherwick Studios of London were awarded for the project by the selection panel. The proposed project was truly innovative; rather than design and install a sculptural work, Thomas Heatherwick Studios suggested a creative concept for the design of the whole place. They started from function rather than art, and it became clear that the square itself was an artwork.

Once Thomas Heatherwick Studios had been appointed, a group of local businessmen and residents met periodically with the design team throughout the design and the implementation of the project. The project was completed in autumn 2001 and the official opening was in February 2002. It was conceived as a resting place for shoppers or workers in their lunch hour within the busy commercial area of Newcastle, especially as Newcastle city centre is relatively short of public open space. Since the official opening, the Blue Carpet project has provided a sociable space which is used by the people of the city and visitors. The project (1.4 million pounds for an area of 1300 m²) was funded by the Arts Lottery Fund, European Improvement Fund and NCC. The main aim of this project was that it should appear as if it were a carpet loosely laid down on the space with edges curled up and seats uncurling from within the carpet with fluorescent lighting below designed to encourage night time use.

The surface of the new public square was completely covered by recycled blue glass (the paving consists of slabs made from the crushed glass of the blue bottles of a particular brand of sherry, mixed with white resin) which seems to have apparently dropped from the sky over the existing surface of the city (fig. 4). The seats in the new square are an integral part of the design. Created by cutting the carpet and turning it upside down (figg. 5-6),

by creating benches which appeared to be strips cut from the carpet, he also created voids which could be filled with coloured neon tubes. Lights could be installed beneath the bollards, shining up through the punctured fabric. In this way, it appeared that the whole carpet had

²⁴ Gateshead Council 2006 (quoted by Van der Graff 2008, p. 233).

been laid over some bright molten material which shone through gaps and fissures, rather as if the lava flow was still there but smothered beneath a rug²⁵.

It is clear that:

the Blue Carpet is essentially a paving scheme, but unlike conventional repaving, it does not fit tidily inside the usual boundaries provided by adjacent buildings and road kerbs. Instead, it has been laid, like an irregular mat, into a space which is itself oddly shaped²⁶.

Rather than Public Art, I think it makes more sense to talk about urban design. As already indicated, is not a piece of sculpture or a monument placed in open and public space; it is an intervention that affects the urban landscape as a whole. The Blue Carpet was intended to complement the existing buildings and give the city a contemporary icon. Martin Callanan, Conservative MEP for the North East, argued that, «The carpet is the unifying concept behind the design – it introduces humour, interest, colour and drama to a setting which contains a mix of building types and has no defining character»²⁷.

Finally, it is worth mentioning that, since the inauguration of the square in July of 2002, the number of visitors to the Laing Art Gallery have increased by 57%. The Blue Carpet project also won the Paviers Award 2002, an award established in 2000 to signal excellence in the design and construction of urban pavements.

Newcastle's regeneration is about making the city a better place to live in, work in and visit. As a tourist destination, Newcastle Upon Tyne was voted, from 2002 to 2005, the best city to visit in England by Guardian/Observer readers, was voted "Best City in the North" by Daily Telegraph readers in April 2007 and named "New Capital of Britain" by The Times in 2004. It's not difficult to see why; the city is synonymous with fun, boasting a plethora of restaurants, bars and clubs, a fantastic retail offer, art galleries and cultural attractions.

5. Up in the Air *and* Further Up in the Air, *Liverpool*

Up in the Air (2000-2001) and Further Up in the Air (2001-2004) were two ambitious programmes of artists' residencies in Sheil Park, Liverpool. They were initiated and managed by artists Neville Gabie and Leo Fitzmaurice. The initiatives were an important part of the regeneration and redevelopment

²⁵ Thompson *et al.*, p. 244.

²⁶ Ivi, p. 239; for further details about the Blue Carpet project refer to Morlanj 2000.

²⁷ Cit. in BBC News (2002), "City Rolls Out Blue Carpet", available on-line at <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/1781559.stm>, 10.12.2014.

programme of the whole Sheil Park area that included the demolition of existing 1960s tower blocks and the creation of high quality new homes (fig. 7).

Over a period of four years, these buildings became the creative backdrop for new works made on site by twenty-five artists. Now, the tower blocks have been demolished, and the goal of redeveloping the neighborhood in order to attract new investment and create a more thriving real estate market has been achieved.

The first residency programme, *Up in the Air*, consisted of month-long artist residencies based in Kenley Close, one of the tower blocks on the Sheil Park estate. All ten artists involved in the project were in residence at the same time, from August to September 2000. The ten artists resident on site for a month got a fee of £1,000, inclusive of expenses and materials. The value of the tower block opportunity to each participating artist was much more than the financial reward. Some chose to stay on beyond the initial month of the residency, using the flats as free studio space. Some came back later to work on additional projects.

The aim of the project was to select and invite some artists to live and work in buildings earmarked for demolition as part of a project of development and regeneration led by Liverpool Housing Action Trust (LHAT). No guidance or theme was imposed on the artists nor was any particular work of art or the use of a particular artistic medium requested.

The Liverpool Housing Action Trust was set up by the British Government to improve and redevelop the high-rise blocks across Liverpool. For this reason, in early 2000, the LHAT adopted an art policy made up of three strands of cultural activity: community art, arts education and involvement and Public Art.

Behind the project, there was a great opportunity to bring a group of artists and creative people working together into an environment traditionally outside the contemporary art circuit. It was a great opportunity for the artists to spend time with and engage with the residents.

The artists developed the project organically with the help and support of residents. The projects came at a traumatic time for residents who, although being relocated into improved new housing, were also facing the loss of places that had been family homes for many years. One effect of the artists' work was to promote a sense of confidence and optimism among the new residents at a point of uncertainty in their lives. Over 60 residents participated directly with many more visiting exhibitions and events.

The residents will be going through a major transition in their lives. They will literally be moving from having a vertical street to a horizontal one; moving from a high rise block, that has been their home for many years, to new bungalow accommodation on the same site. The objectives of this artist-led project are to get artists from a broad range of media to produce work about the transition²⁸.

²⁸ <<http://www.eightdaysaweek.org.uk/upintheair2000.htm>>, 10.12.2014.

The artists involved in the first phase of the project were: Leo Fitzmaurice, Neville Gabie, Grennan & Sperandio, Dirk Konigsfeld, Kelly Large and Becky Shaw, Philip Reilly, George Shaw, and Chloe Steele: all these artists had the merit of placing the emphasis on the process and the legacy rather than outcomes and outputs. The artworks produced by the artists belonged to them at the end of their residence period, nevertheless, many of the artists have chosen to leave the works to the residents in order for them to display them in the community centre which was to become part of the new housing estate. An exhibition of the works of art produced during the Up in the Air project was held at Kirbhay Gallery in Liverpool.

The success of Up in the Air has convinced the curators and the Liverpool Housing Action Trust to develop a second phase of residencies. Further Up in the Air was a long-term project that has evolved and developed from the experience of the earlier project. This second project involved eighteen artists and writers working in Linosa Close, another tower block on the Sheil Park estate.

The curators' intention was to create synergies between artists and locals. The idea was to invite artists that use a broad range of mediums and disciplines to discover what a video artist, a painter, a sculptor, a photographer or a writer would attempt to capture in what they found during their stay (fig. 8). 18 artists were commissioned over a 3 year period: Jordon Baseman, Vittorio Bergamaschi, Catherine Bertola, Marcus Coates, Bill Drummond, Leo Fitzmaurice, Anna Fox, Neville Gabie, Stefan Gec, Lothar Gotz, Gary Perkins, David Mabb, Paul Rooney, Will Self, Julian Stallabrass, Greg Streak, Tom Woolford, Elizabeth Wright.

The first group of artists were in residence in Linosa Close during spring 2002, the second group during late summer/autumn 2002 and a third group during 2003. At the conclusion of each residency period, there was an "open weekend" for the public.

The artists developed the project organically with the help and support of residents. The response of residents to Further Up In The Air was incredibly positive and evaluations showed a real ownership and educational exchange happening during the project, with residents becoming tour guides during "open studios" when people were invited to visit the art works; the project honoured and valued the place²⁹. One effect of the artists' work was to promote a sense of confidence and optimism among the new residents at a point of uncertainty in their lives. Over 60 residents participated directly with many more visiting exhibitions and events.

²⁹ <<http://www.urbanwords.org.uk/aplaceforwords/case-study-furtherupintheair.php>>, 10.12.2014.

6. *Conclusions*

Traditionally, art has been placed in the public realm for reasons of aesthetic enhancement, to create a memorial or simply in order to introduce art into everyday life. However, since the early 1980s, Public Art has been advocated as contributing to the alleviation of a range of environmental, social and economic problems. Tim Hall and Chereen Smith say that:

Since the 1980s, Public Art has become closely associated with the regeneration of cities, the aesthetic enhancement of urban environments and promoting tangible improvements in people's lives. Public Art is becoming increasingly ubiquitous in the economic, social and cultural regeneration of these places³⁰.

Locating it within the process of urban regeneration, since the 1980s Public Art has been increasingly implicated in processes such as the rejuvenation of decaying urban spaces, the development of process of urban regeneration, the stimulation of central city economies and the enhancement of transformation of urban images³¹.

All the aforementioned study cases highlight the direct connection that can be established between Public Art and urban renewal. In these case studies, art is not only taken to the public, but is also used as a means to help residents relate to their environment.

Public Art is able to contribute to attractive, functional and flexible urban environment, streets, buildings and public spaces. Artworks and the role of the artists in this context enhance the fabric of the urban framework, involving the public through the creative process, adding economic value and creating a sense of ownership.

According to Miles, the success of culture-led regeneration is dependent upon the degree to which the reinvention of the urban landscape fits in with, rather than being foisted upon, the identity of the place concerned.

It is suggested that the success of investment in iconic cultural projects depends above all upon people's sense of belonging to a place and the degree to which culture-led regeneration can engage with that sense of belonging whilst balancing achievements of the past with the ambition for the future³².

The need for regeneration was as much economic as cultural and, according to Miles, this has to be the key for culture-led regeneration to succeed. Using Public Art in urban regeneration and gentrification, it is not only possible to improve cultural facilities, but it is also possible to improve the local identity

³⁰ Hall, Smith 2005, p. 175.

³¹ For further details refer to Goodey 1994, pp. 122-123.

³² Miles 2005, pp. 1019-1028.

and to attract new investments and finance able to revitalize the urban context where the work of art is located.

The experiences described above show that Public Art can be a valuable participatory tool for increasing the emotional ties of residents to an area, provided that the art connects to their local identity. This does not only strengthen local identity, but also increases the attractiveness of the area to external investors and visitors.

Public Art is acknowledged to be an important component of urban regeneration and gentrification. Closely related to that is the fact that the Public Art-led regeneration is connected to design-led regeneration, cultural regeneration and to the promoting and marketing of the place.

In recent decades, the construction of a creative economy has become an avowed policy goal of governments across the globe. In *The Rise of the Creative Class*, Richard Florida argued that it was no longer industrial production but creativity which was the source of new technologies, new industries, new wealth and all other good economic things³³.

Nowadays, Public Art, design and urban furniture contribute to the creation and strengthening of a city's brand that is considered essential in order to maximise the impact of cultural endeavours. According to Tibbot, who argues in favour of that idea,

If a cultural project is going to succeed in leading regeneration, it is crucial that it does so as part of a holistic destination brand. This means the promotion not just of separate elements of a destination but all of them, wrapping up individual attraction and buildings with the infrastructure around them, to create a unified destination brand and sense of place. The overall brand should guide the long-term planning and operation of the destination as a whole. It is only this sense of strong destination brand that is capable of connection with the heart and gut of the consumer. Once it has achieved this, it is able to position itself in the mind of visitors, and then to actually deliver market share and all the economic benefits that flow from this. Cultural projects give emotional fuel for successful destination brands. Cultural brands can also be adopted by commercial regeneration projects. Ultimately, correctly planned cultural projects can add significant value to regeneration³⁴.

It is possible to say that art and culture have a strong economic dimension and can be a key catalyst for urban regeneration and urban image renewal.

I think that the challenge is to consider art and culture not as a temporary instrument directed towards external ends, but as an end in itself that can develop its full potential in the long term³⁵.

³³ Florida 2002.

³⁴ Tibbot 2002, p. 73.

³⁵ For further details refer to García 2004, pp. 312-326.

References / Riferimenti Bibliografici

- Arts Council (1989), *An Urban Renaissance*, London: Art Council of Great Britain.
- Arts Council (1991), *Percent for Art: a Review*, London: Art Council of Great Britain.
- Atkinson R. (2002), *Does Gentrification Help or Harm Neighbourhoods? An Assessment of the Evidence Base in the Context of the New Urban Agenda*, Centre for Neighbourhood Research Paper, 5, Glasgow: University of Glasgow.
- Clifford S. (1990), *Positive Parochialism*, in *Out of Town: East of England Conference on Arts in Rural Areas, Report*, edited by Community Council of Lincolnshire, Sleaford: Community Council of Lincolnshire, p. 15.
- Department of Transport, Local Government, and the Regions (DTLR) (2000), *Our Town and Cities: The Future Delivering an Urban Renaissance*, London: HMSO.
- Dungey J. (1990), *Large Scale Community Events*, in *Out of Town: East of England Conference on Arts in Rural Areas, Report*, edited by Community Council of Lincolnshire, Sleaford: Community Council of Lincolnshire, p. 12.
- Evans G., Shaw P. (2004), *The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: a review of evidence. A Report to the Department for Culture, Media and Sport*, London: DCMS.
- Evans G.L., Foord J., Shaw P. (2006), *Strategies for Creative Spaces. Phase 1 Report*. <<http://www.creativelondon.org.uk>>, 24.04.2014.
- Florida R. (2002), *The Rise of Creative Class*, New York: Basic Books.
- García B. (2004), *Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future*, «Local Economy», 19, n. 4, November, pp. 312-326.
- Goodey B. (1994), *Art-ful Places: Public Art to Sell Public Spaces*, in *Place Promotion: the Use of Publicity and Marketing to Sell Towns and Regions*, edited by J. Gold, S. Ward, Chichester: John Wiley, pp. 153-179.
- Hall, T. (1995), *Public Art, Urban Image*, «Town and Country Planning», 64, n. 4, pp. 122-123.
- Hall T., Smith C. (2005), *Public Art in the City: Meanings, Values, Attitudes and Roles*, in *Interventions. Advances in Art and Urban Features*, vol. 4, edited by M. Miles, T. Hall, Bristol: Intellect Book.
- Kwon M. (1997), *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, in *Public Art is Everywhere* exhibition catalogue, Hamburg: Kellner, 1997, pp. 95-109.
- Kwon M. (1997), *Im Interesse der Öffentlichkeit*, «Springer», December 1996-February 1997, pp. 30-35.
- Lees L. (2003), *Super-gentrification; the Case of Brooklyn Height, New York*, «Urban Studies», 40, n. 12, pp. 2487-2510.

- Ley D. (1996), *The New Middle Classes and the Remaking of the Central City*, Oxford: Oxford University Press.
- McCarthy J. (2005), *Promoting Image and Identity in 'Cultural Quarters': the case of Dundee*, «Local Economy», 20, n. 3, pp. 280-293.
- Miles S. (2005), *Understanding the Cultural 'Case': Class, Identity and Regeneration of Newcastle Gateshead*, «Sociology», 39, n. 5, pp. 1019-1028.
- Morlanj J. (2000), *Blue Carpet Schedule 1995-2001*, Newcastle Upon Tyne: NCC.
- Myerscough J. (1988), *The Economic Importance of the Arts in Britain*, London: Policy Studies Institute.
- O'Connor J. (2006), *Creative Cities. The role of creative industries in regeneration*, RENEW Intelligence Report, April, p. 3 <http://eprints.qut.edu.au/43879/1/Renew_Final.pdf>, 10.12.2014.
- Pickford Jones T. (2004), *Blue Carpet Archive*, Newcastle Upon Tyne: NCC.
- Policy Studies Institute (1994), *The Benefits of Public Art*, «Cultural Trends», 23, p. 38.
- Rogers R. (1999), *Towards an Urban Renaissance: The Report of the Urban Task Force*, London: E & FN Spon.
- Selwood S. (1992), *Art in Public*, in *Art in Public: What, Why and How*, edited by S. Jones, Sunderland: AN Publications, pp. 11-27.
- Skarjune D. (1993), *The Gathering Place*, «Public Art Review», Fall/Winter, p. 19.
- Swales P. (1992), *Approaches*, in *Art in Public: What, Why and How*, edited by S. Jones, Sunderland: AN Publications, p. 63.
- Thompson I.H., Dam T., Nielson J.B., edited by (2007), *European Landscape Architecture: Best Practice in Detailing*, Abingdon: Routledge.
- Tibbot R. (2002), *Culture Club. Can Culture Lead Urban Regeneration?*, «Locum Destination Review», n. 9, Autumn, p. 73.
- Van der Graff P. (2008), *Out of Place?: Emotion Ties to the Neighbourhood in Urban Renewal in the Netherlands and the United Kingdom*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Waterman T. (2009), *The Fundamentals of Landscape Architecture*, Lausanne: AVA Publishing.
- Zukin S. (1996), *Space and Symbols in an Age of Decline*, in *Re-Presenting the City*, edited by A. King, London: Macmillan, p. 45.

Appendix



Fig. 1. *Priory Cloister, Coventry*



Fig. 2. *Millenium Place*, Coventry.



Fig. 3. *Garden of International Friendship*, Coventry.



Fig. 4. *Blue Carpet*, Newcastle upon the Tyne.



Fig. 5. *Blue Carpet*, Detail of a bench, Newcastle upon the Tyne.



Fig. 6. *Blue Carpet*, Details, Newcastle upon the Tyne.



Fig. 7. *Up in the Air – Sheil Park*, Liverpool 1999/2005



Fig. 8. The Artist Will Self, *Up in the Air* – Sheil Park, Liverpool 1999/2005

Creativity as a tool of local empowerment and socio-cultural revitalization: a study of a peripheral neighbourhood in Catania*

Teresa Graziano **, Enrico Nicosia ***

Abstract

This paper deals with the geo-territorial analysis of the impacts exerted by cultural policies in a deeply marginalised suburban neighbourhood in Catania, called Librino, where in recent years many creativity-based projects have been attempting at containing socio-economic marginalisation. In fact, a no profit foundation, local actors and civic associations promoting these projects try to limit the deeply-rooted disadvantages of the territory by involving the local community, particularly the youth, in art-based activities and events. Thus, this work aims at highlighting the effects of these projects, analysed within

* Despite the fact that this work is the outcome of a shared work of the two authors, Enrico Nicosia wrote §§ 1, 3, 4 while Teresa Graziano wrote §§ 2, 5, 6.

** Teresa Graziano, PhD in Geography, Department of Human and Social Sciences, University of Sassari, e-mail: tgraziano@unict.it.

*** Enrico Nicosia, Researcher in Geography, Department of Education, Cultural Heritage and Tourism, University of Macerata, Piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: enrico.nicosia@unimc.it.

the theoretical frame of urban and geographical studies about peripheries, by tracing the urban history of this satellite quarter and its recent evolution thanks to the brand of art and creativity.

Il presente lavoro si basa sull'analisi geo-territoriale degli impatti esercitati dalle politiche culturali in un quartiere profondamente emarginato della periferia di Catania, chiamato Librino, dove negli ultimi anni molti progetti basati sulla creatività hanno tentato di arginare la marginalità socio-economica. Infatti, una fondazione non profit, gli attori locali e le associazioni civili che promuovono questi progetti mirano a limitare gli svantaggi insiti nella condizione di marginalità del territorio, attraverso il coinvolgimento della comunità locale, in particolare i giovani, in eventi e attività improntati all'arte. In particolare, il presente lavoro è finalizzato a evidenziare gli effetti di tali progetti, analizzati nell'ambito della cornice teorica degli studi urbani e geografici sulle periferie, tracciando un affresco dell'evoluzione storica di questo quartiere satellite e della sua configurazione attuale grazie al *brand* dell'arte e della creatività.

1. *Creativity as a tool for urban regeneration*

The current changes in technological, social, political and economic phenomena have strongly affected the role and structure of urban life. Thus, the need for urban regeneration and revitalization strategies has emerged. Cities compete with one another even harder than before so that they continuously attempt to redefine their economic role as past activities have been fading away¹. Consequently, the quality of the metropolitan environment, in particular the peripheral one, has become extremely important for the location of (potential) residents, businesses and visitors, with an evident shift from hard to soft location factors.

Wide attention has been devoted to the creative city, especially in recent years. Its characteristics and ideals are the basis for the construction of a model that can ensure to the urban context a competitive advantage in comparison with other areas, in addition to establishing criteria and processes of economic and cultural planning that should be durable, sustainable, diversified and able to regenerate the territory².

Thus, creativity is considered as a necessity, especially for those cities that do not have established cultural elements of attractiveness.

The creativity of a city seems to be assured by the presence of a number of creative spaces that promote a continuous regeneration of the city itself, more closely linked to the dynamics of a cosmopolitan city if compared with even bigger and embedding geographical, social and territorial spaces³.

¹ Hall 1998; Osorio 2013.

² Lavanga 2004.

³ Sommer 2005; Evans 2007.

A substantial body of literature has been recently developed on the relationships among cities, culture, creative industries, places⁴. Urban cultural policy has become an increasingly significant component of economic and physical regeneration strategies in many European cities. Some common trends in the evolution of urban cultural policies can be identified⁵.

In this paper we propose a study about the potential of social implications of a neighbourhood-based creative economy, through the analysis of case study about the impact of a cultural project on a socio-economically marginalized neighbourhood located in Catania, Sicily (Italy).

2. Public Art/Art for the Public: tools for socio-cultural revitalization

The so-called “cultural turn” in recent years has increasingly underlined the leading role of culture as a tool for economic and social development. In fact, several culture-led regeneration projects have been promoted in different urban areas all around the world with the aim of making contemporary cities more competitive on the global scale.

Globalization, with trade liberalization measures and fast technological changes altering the relations of production, distribution and consumption, has very substantial effects on city development. What is more, the space-time compression and the rise of the so-called “signs and symbols” of capitalism have exerted important consequences on places. Different seminal works⁶ have shown the material and experiential implications of the post-fordism shift, which has implied the rise of “commercial cultures” based on the convergence between culture and economy.

One of the main consequences of such a phenomenon is that only a few out of many location-based characteristics gain importance for global actors enforcing competition across cities. Among the different economic fields affected by the growing global competitiveness, culture, intended in a wider sense, seems to represent the sector where the urban image and attractiveness become even more important.

Thus, most of European urban regions are looking at cultural-led regeneration in order to favour potential investors and tourists. The recent proliferation in Europe of Cultural and Creative Industries, which already account for ca. 4% of EU-GDP and jobs, have revealed a great potential to stimulate innovation in other sectors, with a competitive edge.

⁴ Bianchini, Parkinson 1993; Landry, Bianchini 1995; Scott 1997; Hall 1998; Landry 2000; Florida 2002.

⁵ Bianchini *et al.* 1992; Bianchini, Parkinson 1993.

⁶ Harvey 1989; Featherstone 1991; Lash, Urry 1994.

Since the early eighties, a rising awareness of the strong connections between urban cultural environment and local economic development began to make its appearance. Hitherto, local economic development programs had been greatly influenced by economics-based and growth-pole theories, such as that one of Perroux⁷, that considered cultural-products industries as irrelevant. After two decades, nowadays culture and cultural activities are widely known as a key source for producing economic flows, income and employment, apart from tackling the social marginalisation by arising community awareness. In some countries, indeed, the cultural economy is now one of the major frontiers of expansion of output and employment⁸.

According to Evans⁹, culture-led regeneration is a growingly spreading planning paradigm of cities as they seek to establish themselves as competitive. At the same time, the cultural input to neighbourhood regeneration has been extended to include the quality of life, apart from economic outcomes. However, Evans underlines that there is little evidence of how far flagship and major cultural projects contribute to a wide range of regeneration objectives. This is due to the awareness that measuring the social, economic and environmental impacts attributed to the culture in regeneration is problematic.

Quite different is the impact exerted by Public Art, because its objectives, since its very beginning, have always been strictly linked to the territory where it is performed, thus revealing strong social implications. In this case, Public Art does not propose art and culture just for aesthetic reasons or for their economic implications, but rather as tools to increase civic awareness, democratic participation and social inclusiveness.

Indeed, social and cultural dimensions are deeply interwoven so that cultural policies and institutions can exert a positive impact in terms of social development of local communities. The conceptions of democratization of culture were universally codified by the European ministers of culture during the UNESCO conference of Helsinki in 1972, followed by the growing diffusion of community art (especially in UK) and the concept of diffused heritage, based on the links between cultural heritage, shared art creation and social development.

One of the first expressions of art in public spaces is the installation of big format sculptures, dating back to the sixties in several countries such as Great Britain and France. Nowadays this concept of Public Art as an object, that is to say a work of art in an open space without explicit social goals, is even more recurring, with art installations, performances, happenings. Another way of conceiving art in public space is that one of art as a container through recently opened museums¹⁰.

⁷ Perroux 1961.

⁸ Lash, Urry 1994; Scott 2000; Healy 2002.

⁹ Evans 2005.

¹⁰ Inguaggiato 2009.

Art in public space can also be seen as a link which connects a territory with specific projects and processes of socio-cultural developments. It includes several cultural activities that in recent years have persuaded artistes to promote projects strictly linked to the cultural and social environment, trying to interpret the local milieu as a kind of catalyst of inhabitants' voices.

Another mechanism through which art is inserted in the territory is the one of re-use of underused or abandoned buildings, usually proto-industrial degraded ones, in new spaces devoted to art and creativity, often for a temporary period. In this way, art can be considered as a shared tool to promote processes of territorial re-configuration.

Finally, art can be conceived from a social standpoint as an essential instrument of integrated processes finalised to urban regeneration of disadvantaged neighbourhoods. Thus, art becomes one of the practices activated by local public and private actors with the aim of increasing social inclusiveness and democratic participation, local levels of employment as well as improving standards of neighbourhood services and community identity. Art becomes an instrument of communication, interaction, sharing, due to its intuitiveness and fascination among different socio-demographic targets of populations. It can be defined as "social art" since the final output is not only the work of art in itself, but rather the cultural effects and the social implications provoked in the involved territory. So, art becomes the result of a complex process involving different actors and action levels that, in its final stage, can become a very instrument of transformation of the urban fabric.

In spite of being a mere backdrop, as it was with the first expressions of Public Art during the seventies, nowadays urban environment is no longer a stage for artists but rather the very object of art itself that aims at transforming public space. Moreover it interprets inhabitants' desires and exigencies by connecting them with local institutions. "Art for art's sake" leaves space to an art that, in spite of being a mere cultural expression in a shared open space, turns out to be "public" because its social goals involve the whole community, that is to say "art in the public interest".

So, Public Art has been increasingly advocated on the basis of a series of (supposed) contributions to urban regeneration since the 1980s, since it should help developing sense of community, arising civic identity, addressing community needs, tackling social exclusion and promoting social change¹¹.

The contributions of Public Art, it has been argued, can be economic, social, environmental and psychological. Such advocacy is in line with a broader shift towards a culture considered as a tool to address the problematic legacies of deep-seated structural adjustment in cities.

While critical and evaluative writing has recently begun to emerge, above all about the theoretical framework and empirical methodologies, without

¹¹ Hall, Robertson 2001.

any doubt public art is increasingly playing a growing role in regeneration processes¹².

As a matter of fact, a wide range of Public Art, permanent and temporary, has been employed widely in smaller-scale neighbourhood regeneration projects, above all promoted by the public and the voluntary sectors, as well as by social activists.

The development of much Public Art in this context is based on a socio-cultural approach to regeneration rather than a purely property-led or economic art, in the line of the community arts dating back to the 1960s in UK.

What is more, studying the impact of public art in the involved territories implies some different questions related to empirical, policy, structural, ideological issues, that are used as theoretical and methodological basis for our work.

First of all, Hall and Robertson¹³ highlight that a study about the social implications of a cultural project should deepen what tangible, measurable impacts a project has on the territory where it is performed, in addition to the relationship between the Public Art programme and broader urban regeneration initiatives or policies affecting the territory. What is more, researchers should take into account the limitations of deeper structural conditions influencing the role of Public Art and its potential of transformation, above all in critical urban areas, such as the socio-economic disadvantaged peripheries.

Before addressing the main theme of this paper, that is to say the social impacts of culture-led regeneration projects in degraded urban areas, it is necessary to trace briefly the concept of periphery and the evolution of the neighbourhood at the core of the case study: “Librino”, a peripheral area of Catania (Italy).

3. *The “maze” of peripheries*

The term periphery defines today the main portion of urbanization, particularly the one built after World War II, seemingly everywhere equal and indifferent to the identity of the area, a portion of urbanization unable to represent its inhabitants¹⁴.

The description of peripheral areas should be based on the evaluation of these spaces beyond the *clichés* that describe them as ugly, shapeless and anonymous

¹² The types of Public Art involved in urban regeneration programmes depend on the type of regeneration programmes, ranging from flagship, or prestige, regeneration projects to municipality-level regeneration projects, in addition to bottom-up cultural policies promoted by local community representatives and private actors.

¹³ Hall, Robertson 2001.

¹⁴ Clementi, Perego 1990; Cresme 2000.

citadels. In a first stage, peripheries were a kind of compensation of saturation in the historical center and areas devoted to the industrial development, even though the evolution of the world economy made its image of a working class suburbs as obsolete. Although it still appears as an unresolved wrap without identity, the recent periphery is inhabited by a population with a deeply rooted identity and capabilities to transform the territory¹⁵.

According to Picone¹⁶, it is not easy to define what is a neighbourhood¹⁷. It is an intuitive concept, almost taken for granted, but very difficult to explain in scientific terms. The neighbourhood is the area closest to inhabitants' home residence. However the question is where a neighbourhood ends and what characterizes and distinguishes it from the others. What is more, it should be deepened whether its inhabitants realize that they live in a different portion from the rest of the city.

In urban areas, some peripheries are often a reflection of a process of concentration of the degradation of housing (crisis of the urban environment), the social degradation (physical and social segregation) and the lack of services and infrastructures¹⁸.

Urban decay can be analyzed in relation to the different elements combined in isolation or in combination. In particular, it should be studied the location of the neighbourhood related to the location of city center, business centres and malls, in addition to the road and rail network, the system of public transport, the metropolitan road networks, the connections with other urban settlements, the provision of business services for the neighbourhood (central markets, supermarkets, department stores, retail stores).

Social unevenness reflects a high degree of inactivity or unemployment, informal jobs, a large number of retirees, evicted and homeless people, immigrants and illegal immigrants, the spread of illegal activity and the presence of social and cultural deviance (criminal organizations, petty crime, robbery and pick-pocketing, theft in apartments, shops, car theft and different forms of violence)¹⁹.

In the case of Catania, marginalization and segregation in peripheral areas can be read and interpreted in two ways, which should be based on the direct observation of the territory: topographic/spatial and social/territorial.

In particular, from the topographical point of view, we can distinguish different typologies of periphery: the disadvantaged districts of the historical center, the areas within the immediate outskirts of the city center and the areas

¹⁵ Amato, Sommella 2013.

¹⁶ Picone 2011.

¹⁷ The historical significance of the word refers to administrative subdivisions of the Middle Ages and even today the neighbourhoods are areas defined by municipal zoning regulations (Farinelli 2003).

¹⁸ Cremaschi 2001.

¹⁹ Cirelli *et al.* 2008.

of social housing in the anonymous peripheries. From the socio-territorial standpoint, it is the concentration of marginal social classes, the weak social heterogeneity, the scarcity or inadequate use of services and infrastructure that are usually referred to the idea of periphery. With regard to the more qualitative aspects of well-being we should take into account the weak supply of services, the absence of tertiary, the environmental degradation, the presence of organized crime and social deviance.

4. *What future for Librino?*

The southern area of the city of Catania, developed in the past half century, is located within the 6th District (San Giorgio, Librino, San Giuseppe La Rena, Zia Lisa, Villaggio Sant'Agata). It is mainly made of recently built popular settlements, deriving from a public urban planning programme dating back to the seventies. According this urban programme, Librino would have been a kind of autonomous and fully equipped "satellite city", even though several portions of the district are spontaneously grown beyond any planning rule, equally lacking in equipment and services. This area covers an area of 14.000 hectares, accounting for about two thirds of Catania.

From the urban point of view, Librino and San Giorgio neighbourhoods are the most recent. Their urbanization, inserted in the Piccinato's general urban plan of 1969, was actually started during the 80's of the last century. The area, which was conceived to house about 60.000 inhabitants, distributed among the so-called "villages" of Librino, Castagnola, Bummacaro, S. Toedoro, Grimaldi, Sant'Agata and San Giorgio (figg. 1-2), was destined to the residences of workers employed in the nearby industrial area of "Pantano d'Arce" with the aim of reducing commuting, as it was established in the Piccinato's plan (fig. 3)²⁰.

The original plan related to Librino and San Giorgio, drawn up by the worldwide famous architect Kenzo Tange, included a hospital, university facilities, service centres, cultural and aggregation centres, shopping malls. It was realised in 1976. It followed the orography of the territory, creating a ring road system consisting of dual carriageway roads surrounding the buildings.

The first change of the original project was due to the height limits for buildings located nearby the airport. What is more, the wild and irrational illegal building completely transformed the original project so that an amnesty of illegal buildings was made. Consequently, the neighbourhoods ended up to house more than 80.000 inhabitants.

Even though in recent years some public policies have tried to reduce socio-economic marginalisation, by improving city centre connections or providing

²⁰ Ruggiero, Cirelli 1989.

social services above all in the field of education, the physiognomy of Librino is still today strictly linked to the image of a dormitory city typical of metropolitan suburbs (figg. 4-7).

In spite of its strategic location close to the airport and a short distance away from the industrial area of “Pantano d’Arce”, in addition to the main road systems such as a motorway (Catania-Palermo), Librino has only recently been taken into account for the localization of important functional service facilities to reduce commuting to the central areas of the city.

However, the absence of a real economic structure, along with the marginalization of the urban areas, characterized by low levels of income per capita if compared to the city and the whole metropolitan area, actually influence negatively the capacity of attraction. An emblematic building, renamed the “Building of Concrete”, is sadly become the symbol of the whole area. It is a dilapidated structure, already occupied by squatters despite being devoid of fixtures, elevator, installation of electricity, water and sewerage. Now this property is the catalyst centre of criminal activities practiced away from the sense of the common law. What is more, a recently opened five hundred-seats theatre has been left in a state of complete abandon and several other structures (such as the “Pala Nitta”, a polyvalent sporting area, an old millstone nowadays used by the Evangelical Church, and the “Bonaiuto” manor farm) are actually underused or abandoned, although their potential in socio-economic and cultural terms.

This functional economic marginality could change quickly thanks to the recent location choices made by both public and private actors.

As for the public policies, it is certainly the construction of the new “San Marco” hospital that could briefly become the most important element of functional change and revitalisation. Moreover, a revitalising effect could be exerted by the public-private initiative called “Zona Franca Urbana” that could ensure the creation of new businesses through fiscal incentives²¹.

In recent years private actions have been more impressive. Among the most important location choices have to be mentioned: the construction of a shopping center, called “Porte di Catania”, in the area called “Gelso Bianco”, along the final axis of the motorway CT-PA, a facility which occupies 12.500 sq. m. and with its 150 stores and 5.000 parking spaces offers a diverse range of products; the first Sicilian IKEA store, located in the area called “Buttaceto”, which has a total area of 30.000 sq. m., 19.000 sq. m. of which dedicated to trade, a restaurant with 465 seats and 2.500 parking spaces. This location choice confirms the attractiveness of the southern area of Catania for the location of retail stores.

In addition, a new shopping centre (“Centro Commerciale all’Ingrosso”), located in the area called “Bicocca”, can become another tool for reducing the marginality of these neighbourhoods.

²¹ Cirelli *et al.* 2011.

The structure is impressive, since it covers a total area of 897.500 sq. m., divided into 217.000 sq. m. of covered areas, 349.500 sq. m. parking lots and almost 195.000 sq. m. of green spaces. The shopping center is located in a particularly important territory from the strategic point of view, a short distance away from the main motorway junctions of eastern Sicily, from the Catania main infrastructures (port, railway station and airport) and the commercial hub of Misterbianco.

It is a structure that will be certainly used by the whole metropolitan system of Catania, but it will be also an important step in the process of urban regeneration of the entire southern area of the city.

5. *“Fiumara d’Arte”: a culture-led project of social regeneration*

The case study at the core of this paper is really emblematic about the short-term illusory old paradigms of urban planning on one hand, as well as the potentialities of socio-cultural development of shrewd and innovative policies inspired to art and creativity on the other, if they are inserted in a wider vision of urban development supported by public actors. In effect, creativity-based projects can limit socio-economic marginalisation in degraded suburban neighbourhoods, although they should be inserted by local public actors in a wider long term urban and cultural planning in order to be really effective.

In particular, the study aims at evaluating to what extent cultural facilities and programmes have positively contributed to the regeneration of the Catania neighbourhood called Librino, subject to economic and physical decline and multiple social problems such as unemployment, poverty, crime, poor amenities, education and housing.

The chosen methodology is based on the analysis of the impact exerted by a cultural foundation in the neighbourhood, through several fieldworks devoted to evaluate the signs of change within the urban fabric and social structure as well as a series of questionnaires and interviews to the representatives of the foundation.

Librino seems to epitomize the placeless-ness condition of degraded peripheries. In effect, Librino urban conception represented the local version of a wider urban movement of satellite cities spreading since the fifties in France (*ville nouvelles*) and Great Britain (new towns), as well as huge residential and social housing compounds destined to thousand of people, even though considered already outdated in the seventies.

Thus, from the urban planning theory, Librino was obsolete even before being built. Furthermore, it was the public government to support financially and logistically the realization of the complex road system, made of a vehicular section which never crosses the pedestrian one situated on an upper level.

Local actors should also have realized infrastructures, services and intermodal connections to the city centre, unfortunately always postponed.

Owing to these reasons, Librino shows to be since the beginning a space of segregation, physically and symbolically marginalised from the city centre, a kind of want-to-be satellite city of the future that has been realized only from the formal standpoint, without any connection with the surrounding urban fabric. It is the worst face of urban sprawl, careless of social and cultural implications²².

However, after many years of socio-cultural marginalisation, some efforts in supporting local development have been made by private actors.

In the specific case of this satellite neighbourhood, the leading role in stemming marginalisation has been played by a cultural foundation, “Fiumara d’Arte” (A Torrent of Art)²³, which has been promoting social inclusiveness in the district through beauty and creativity since the eighties. The main aim is limiting the deeply-rooted disadvantages of the territory, by involving the local community, particularly the youth, in art-based activities and events.

The key-concept at the core of this cultural foundation is promoting the “utopia” of beauty and art as ethic driving forces in disadvantaged territories, where often inhabitants citizenship and democratic participation is denied.

Through cultural projects ranging from poetry to photography, the foundation has been attempting at putting the issue of disadvantaged peripheries at the core of public interest, by giving the inhabitants the tools to achieve self-empowerment thanks to culture and beauty.

So, in the demographically youngest district of Catania residents have been involved in events and projects promoted by worldwide known poets and artists, with the aim of building the socio-cultural background for the citizens of tomorrow.

The innovative approach of the foundation mission is really far from the deeply rooted welfarist approach which has been dominating for years in Sicily: that is to say, exploiting ethics, beauty, art as tools of development, rather than a traditionally conceived capitalist economy.

What is more, every cultural project promoted in the neighbourhood has implied the participation of the young population of the whole city. By involving several primary and secondary school located in different city neighbourhoods, the foundation has attempted at promoting social inclusiveness and democratic participation, in order to avoid that cultural projects destined to Librino young people could be perceived as top-down instruments that paradoxically could sharpen the “ghetto” representation.

²² Nigrelli 2001. Segregation can be regarded as the projection of a social structure onto space. Although hypothetically it is possible to build a socially unequal city without spatial inequalities, urban and social transformations of contemporary capitalism has led to an increase of spatial segregation between different social groups in cities.

²³ The founder is Antonio Presti, a contemporary philanthropist grown up in a well-off family who has decided to devote himself to the cause of beauty and art in disadvantaged territories.

During 15 years of activities carried out in the district, the foundation has spread a new awareness among young people and, through them, among their parents: the pilot of an effective public cultural policy is its sharing. It was from this starting point that twenty projects came into light, within the cultural programme called “Terz’occhio-Meridiani di Luce” (The third eye-Meridians of Light, the third eye is that of imagination and heart, through which Librino can be transfigured in a place full of beauty). About 80.000 inhabitants of Librino and 50.000 of the whole city have been involved in the programme, apart from 80 neighbourhood commercial and economic activities involved. In particular, the cultural programme has involved students of different levels (infant, primary, secondary, high schools, university, fine art academy) and city’s inhabitants of different ages and socio-economic profiles²⁴.

Among the different projects²⁵, we remind the transformation of an impressive 500 meters-long gray road bridge crossing the whole district as a scar, become a symbol of an urban sprawl careless of concepts such as beauty and art, in an endless open air work of art. Students of several city schools were involved in the realization of clay models inspired to the theme of the Mother Hearth, later on set on the bridges gray walls. The figurers of the project are impressive: 2.000 students involved, 9.000 clay models set on the bridge walls, 11 well-know artists coordinating the whole work²⁶. Thus, the physical structures and infrastructures of urban fabric, which are often marked by degradation and ugliness in disadvantaged districts, can be converted in shared work of arts which can promote social inclusiveness trough the principles of a bottom-up culture-led regeneration (fig. 8).

The most ambitious cultural project is that of creating an open air “Museum of the Image” within the neighbourhood, which should be developed around the above-mentioned already-existing converted concrete bridge, renamed “Porta della Bellezza” (the Door of Beauty).

According to Gianfranco Molino, Cultural Executive Producer and Vice President of the Foundation,

the idea is converting a functional structure such as a road without any esthetical value, that stands out as a symbolic wound, into a shared work of art representing inhabitants identity, emotions and civic engagement. Presti’s main aim is transforming Librino in a cultural destination for local inhabitants and tourists coming from the nearby airport, attracted by an open air museum. Instead of a ticket to enter, the visitor will be asked to spend the

²⁴ Data provided by Arch. Gianfranco Molino, Cultural Executive Producer and Vice President of the Foundation, our interview, 23.03.2014.

²⁵ We remind the following projects: “The offer of the Word: Poets in Train”, involving several contemporary poets and writers from all over the world; “500 Advertisements for Librino”; “A five km-long canvas for Librino”; “500 flags to be a City”; “Pain cannot be wasted”; “Voyage to Sicily... towards Librino”; “The canticle of creatures”; “The Ritual of the Light”.

²⁶ Data provided by Arch. Gianfranco Molino, Cultural Executive Producer and Vice President of the Foundation, our interview, 23.03.2014.

equivalent of an entrance ticket in one of the several economic and commercial activities of the territory in order to promote a change and above all to support the economic structure²⁷.

Through this symbolic “Door of Beauty”, opening up in a newly perceived territory, where evident marks of decay should become signs of beauty, the potential visitor should enter an open air museum showing up the very heart of the district: its population (figg. 9-10).

The projects, still in progress, imply that the anonymous gray facades of 100 impressive and often degraded buildings can be temporary reused as screens where pictures, video, poems of Librino inhabitants (created by them with some supervisor artists, and above all representing them) will be projected. This open air museum – a very socio-anthropological archive – should be the output of the long intense networks of relations between artists and residents of Librino, starting from the local schools. Children of the neighbourhood have been involved not only in workshops of photography but also in the logistic implementation of the whole project that implies huge organisation efforts. In total, more than 30.000 pictures, representing Librino people, have been collected thanks to the efforts of students, teachers, citizens, civic, social and religious associations (fig. 11).

As said by Gianfranco Molino,

in a periphery, like in other similar marginalized territories, where inhabitants are accustomed to ask institutions for help with a typically southern welfarist perspective, but without receiving any real support, the Museum of Image has involved the whole community thanks to the several years of presence in the territory. The enthusiastic answer of Librino inhabitants is due to the fact that they are the main actors of the proposed projects, involved through a series of events in the schools and even blocks of flats of the district, in order to meet with artists, poets and photographers and, through them, with Culture in all its forms²⁸.

However, after four years devoted to photograph workshops and collecting materials, the projects has reached its deadlock. Born after the idea of a private philanthropist, its logistic and economic implications need a broader support by local institutions in order to be fully implemented. Consequently, the already existing archive of pictures and videos are waiting to be exploited and the Librino population is still waiting for “using” its neighbourhood in the name of beauty and creativity. Meanwhile, the neighbourhood is still perceived and represented as a Waste Land where nobody goes to, except its inhabitants, a shapeless and placeless territory dominated by crime and degrade, where any effective regeneration programme has been really supported by local actors.

²⁷ Our interview, 23.03.2014.

²⁸ Our interview, 23.03.2014.

6. *Final considerations*

Librino seems to embody the very essence of every marginalised urban periphery, marked by the absence: without a shared identity, a common project for the future, any perspective of improvement. Symbolically divided from the rest of the city, the satellite quarter seems to be destined to socio-economic marginalisation.

The case study at the core of this paper testifies to what extent a cultural project could arise the sense of community and identity in a socially and economically marginalised neighbourhood. However, if a culture-led revitalisation project is not inserted in a wider urban regeneration programme, it will be destined to a partial failure since its social impacts, in terms of increased civic participation and education to the concept of beauty, are not supported by a wider transformation of a degraded urban fabric and a poor economic structure. Presently, recent local policies have been supporting the economic regeneration of the area (through the creation of a tax relief business area, the “Zona Franca Urbana – ZFU”). However, this is not enough, if the whole local community is not involved in a widely-conceived revitalisation programme that cannot elude from the paradigm of sustainability and quality of urban life.

As said by the Cultural Executive Project Gianfranco Molino²⁹, any institutional support has been assured by local actors, despite their promise of creating a green area and providing a better lighting system all around the “Door of Beauty”. According to him, local institutions are interested in Librino residents just for political and electoral reasons, whilst Fiumara d’Arte «aims at developing emotions and feelings of Beauty without any consideration about age, places of origin, social levels»³⁰. With regard to the “ZFU” creation, Molino underlines that

it could be a historical opportunity of change for the economic revitalization of the district, even though tax breaks are not sufficient if bureaucracy is not simplified and the district’s inhabitants are not involved. Furthermore, it should be necessary to provide social services and welfare, that do not actually exist, apart from rebuilding the neighbourhood image, in order to give potential investors a sense of safety. Our Foundation is working towards this direction, by providing a national and international image of a district where projects can be pursued and results achieved. Economics growth is at the core of every process of development, but a deeply sustainable growth comes from a new civic consciousness about the district potentialities, by involving the local community and associations working in the territory. It is fundamental that a tax break programme does not turn out into a top-down financial speculation³¹.

²⁹ Our interview, 23.03.2014.

³⁰ Our interview, 23.03.2014.

³¹ Our interview, 23.03.2014.

To conclude, as testified by other experiences of urban regeneration in global or middle-size cities, a mere programme of economic revitalization cannot take root without the full involvement of local community and a strategic project of territorial marketing, based on a process of urban (re)branding that can improve the territory attractiveness in a growingly competitive world. Thus, owing their intuitive approach, art and creativity represent nowadays the most exploited tools to support regeneration, but only if inserted in a wider urban planning programme.

References / Riferimenti bibliografici

- Amato F., Sommella R. (2013), *Periferizzazione del tempo libero e spazi metropolitani nell'area napoletana*, in *Percorsi creativi di turismo urbano. Creative paths of urban tourism. I luoghi dell'entertainment nella città del tempo libero*, a cura di C. Cirelli, M. Giannone, E. Nicosia, Bologna: Pàtron, pp. 53-64.
- Bianchini F., Dawson J., Evans R. (1992), *Flagship projects in urban regeneration*, in *Rebuilding the City: property-led urban regeneration*, edited by P. Healey, S. Davoudi, M. O'Toole, S. Tavsanoglu, D. Usger, London: E&FN Spon, pp. 245-255.
- Bianchini F., Parkinson M., edited by (1993), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester: Manchester University Press.
- Cirelli C., Mercatanti L., Nicosia E. (2008), *Centralità e marginalità. L'antinomia del quartiere storico San Berillo di Catania*, in *Sostenibilità e Governo Urbano. L'Emilia Romagna tra teoria e buone pratiche*, a cura di S. Gaddoni, F. Miani, Bologna: Pàtron, pp. 341-356.
- Cirelli C., Mercatanti L., Nicosia E., Porto C.M. (2011), *Urban regeneration and commerce in Catania*, in *Planning for Retail Resilience and Sustainable Cities*, edited by T. Barata Salgueiro, H. Cachinho, Lisboa: IGOT, pp. 253-271.
- Clementi A., Perego P., a cura di (1990), *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa. Periferie oggi*, Roma-Bari: Laterza.
- Cremaschi M. (2001), *Quartiere e territorio nei programmi integrati*, «Territorio», n. 19, pp. 38-44.
- Cresme (2000), *Scenari e strategie d'intervento per la riqualificazione delle periferie in Italia*, Rapporto finale di ricerca, Roma.
- Evans G. (2005), *Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration*, «Urban Studies», 42, n. 5/6, pp. 959-983.
- Evans G. (2007), *Creative spaces, tourism and the city*, in *Tourism, Creativity and Development*, edited by G. Richards, J. Wilson, London: Routledge, pp. 57-72.

- Farinelli F. (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino: Einaudi.
- Featherstone M. (1991), *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage.
- Florida R. (2002), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- Hall P. (1998), *Cities in Civilisation: Culture, Innovation and Urban Order*, London: Weidenfeld and Nicholson.
- Hall T., Robertson I. (2001), *Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates*, «Landscape Research», 26, n. 1, pp. 5-26.
- Harvey D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Healy K. (2002), *What's new for culture in the new economy*, «Journal of Arts Management, Law and Society», 32, pp. 86-103.
- Inguaggiato V. (2009), *Fare città, chiamarla arte. Politiche ed esperienze di integrazione tra arte e territorio*, dissertazione finale del Dottorato di Ricerca in Pianificazione Urbana, Territoriale e Ambientale – XXI Ciclo, Politecnico di Milano.
- Landry C., Bianchini F. (1995), *The Creative City*, London: Demos.
- Landry C. (2000), *The Creative City*, London: Earthscan Publishers.
- Lash S., Urry J. (1994), *Economies of Signs and Spaces*, London: Sage.
- Lavanga M. (2004), *Creative Industries, Cultural Quarters and Urban Development: the Case Studies of Rotterdam and Milan*, in *Urban Management in Europe Vol. II, Towards a Sustainable Development*, edited by G. Mingardo, M. van Hoek, Rotterdam: Erasmus Universiteit Rotterdam.
- Miles M. (1997), *Art, Space and the City*, London: Routledge.
- Nigrelli F.C. (2001), *Catania: Un futuro da metropoli*, in *Catania. I quartieri nella metropolis*, a cura di R. D'Amico, Catania: Le Nove Muse Editrice, pp. 85-109.
- Osorio A.E. (2013), *Creative Revitalization as a Community Affair*, in *Creative Economies in post-industrial cities. Manufacturing a (Different) Scene*, edited by M.M. Breitbart, London: Ashgate, pp. 183-207.
- Perroux F. (1961), *L'économie du XX siècle*, Paris: Puf.
- Picone M. (2011), *Storie di quartiere*, «Geotema», 41, pp. 80-87.
- Ruggiero V., Cirelli C. (1989), *Funzioni urbane e strutture commerciali al dettaglio nella città di Catania*, in *La differenziazione dei prezzi finali dei beni del settore agroalimentare nelle aree urbane*, Catania: CERSAM, pp. 39-73.
- Scott A.J. (1997), *The Cultural Economy of Cities*, «International Journal of Urban and Regional Research», 21, n. 2, pp. 323-340.
- Scott A.J. (2000), *The cultural economy of cities: Essays on the geography of image-producing industries*, London: Sage.
- Sommer D. (2005), *Art and accountability*, «Literature and Arts of the Americas», 71, 38, n. 2, pp. 261-276.

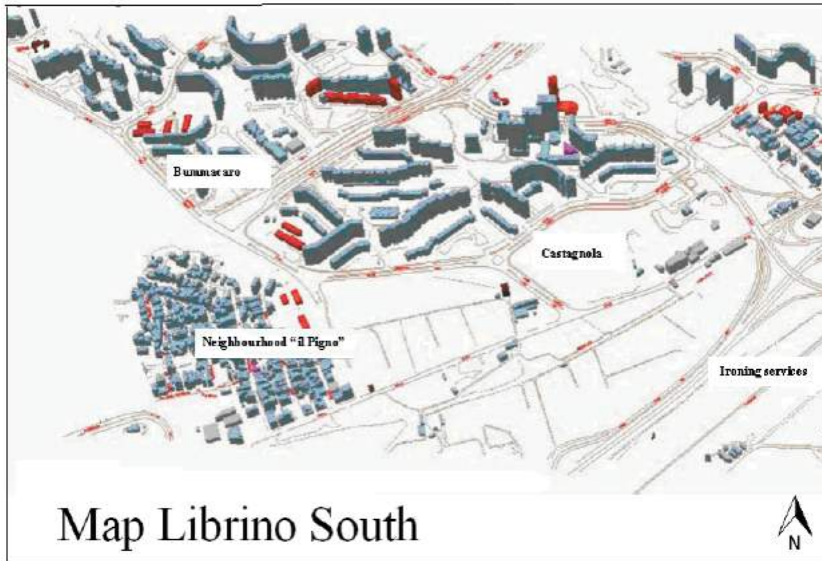
Appendix

Fig. 1. Map Librino South (Source: our elaboration)

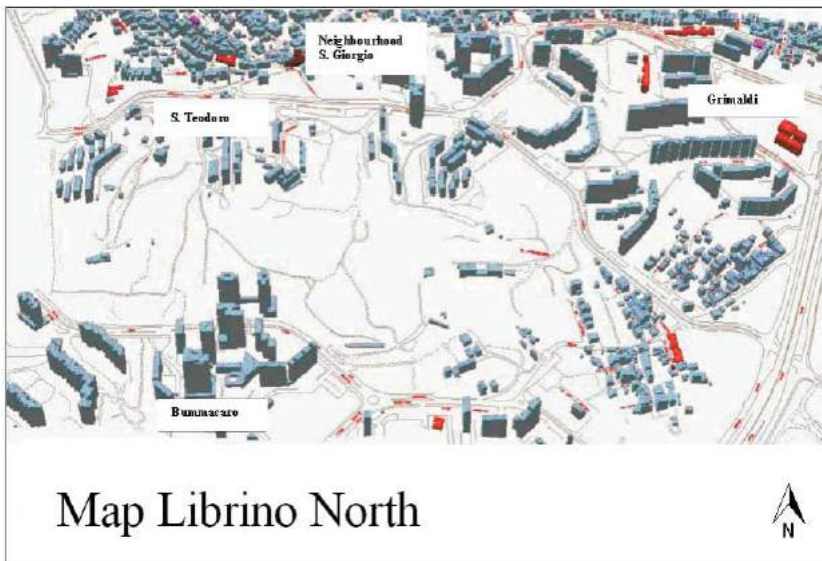


Fig. 2. Map Librino North (Source: our elaboration)

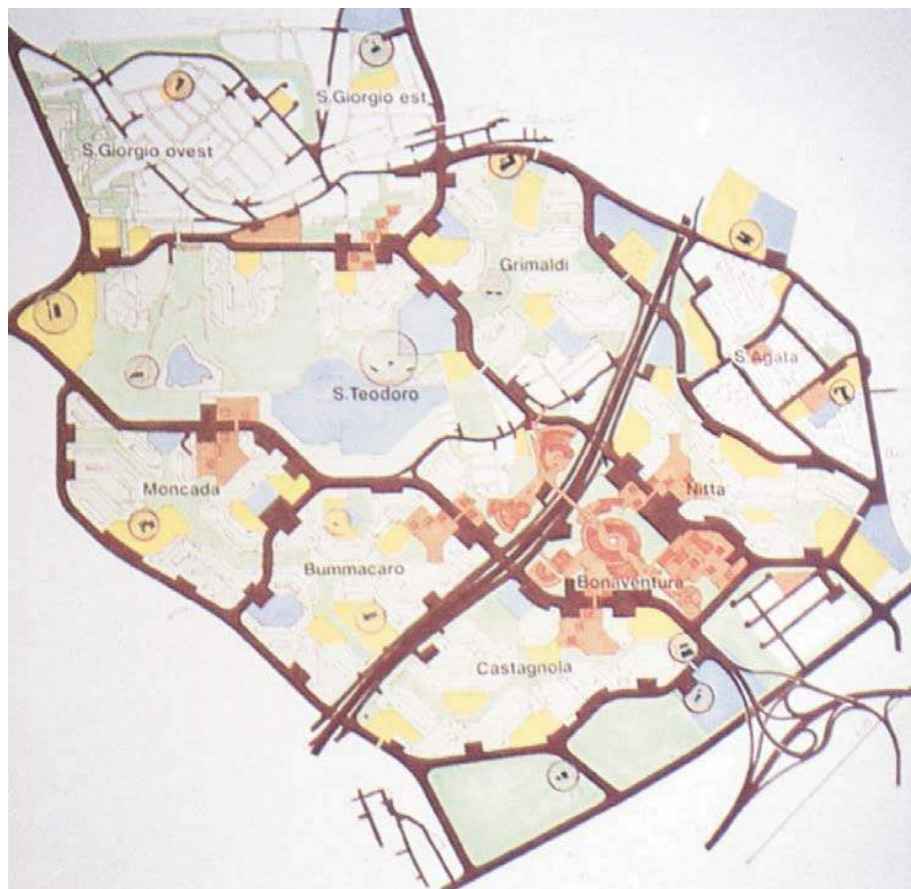


Fig. 3 Librino: Planimetry of Piccinato's Plan



Fig. 4. Picture of the district



Fig. 5. Picture of the district



Fig. 6. Picture of the district, “il Palazzo di cemento”



Fig. 7. Picture of the district, inside “il Palazzo di cemento”



Fig. 8. From a bridge to a work of art



Fig. 9. The idea of the Museum of Image



Fig. 10. The idea of the Museum of Image



Fig. 11. The foundation's website with Librino children

Periferie dello spazio e periferie dello sguardo: Catania e la produzione di Canecapovolto

Roberta Alfieri*, Katuscia Pompili**

Abstract

Il saggio intende analizzare la produzione del collettivo artistico catanese Canecapovolto. L'analisi si interroga sul ruolo di Catania come luogo di produzione artistica nel panorama del mercato dell'arte contemporanea degli anni Novanta del secolo scorso. Nel decennio in cui si è formato il collettivo Canecapovolto, la città etnea fu protagonista di una fase di grande sperimentazione e produzione artistica, nonostante la sua posizione periferica. La

* Roberta Alfieri, Storico dell'arte e socio fondatore di Parking 095, via Guido Cucci, 32, 84014 Nocera Inferiore (SA), e-mail: roberta.alfieri12@gmail.com.

** Katuscia Pompili, Critico e curatore indipendente e socio fondatore di Parking 095, via F. Zangrì 3/f, 95030 Gravina di Catania, e-mail: katuscia.pompili@gmail.com.

I §§ 1 e 5 sono da attribuire a Roberta Alfieri; i §§ 2-4 sono da attribuire a Katuscia Pompili.

Ringraziamo di cuore per averci fornito materiale bibliografico e documentativo e per la disponibilità mostrata: Canecapovolto, Filippo Leonardi (artista), Gianluca Lombardo (artista e docente di pittura dell'Accademia di Catania) ed Emilia Valenza (docente di storia dell'arte contemporanea dell'Accademia di Palermo).

distanza dal centro della periferia, in alcuni casi all'origine del suo ritardo culturale, può costituire un fattore positivo per la ricerca di nuovi linguaggi artistici.

Nel lavoro dei Canecapovolto il paradigma centro-periferia si sposta dalla geografia al linguaggio: la frammentarietà del messaggio decentra il ruolo dell'artista e mette al centro dell'opera il pubblico, entrando nel panorama dell'arte relazionale teorizzata da Bourriaud, che vede l'opera come "interstizio" cioè spazio di relazione umana. Come le periferie urbane sfuggono al controllo sociale e politico del centro, così i Canecapovolto svelano e ribaltano i meccanismi di potere alla base del flusso comunicativo. Il reimpiego di immagini e suoni costruisce i punti di una "cartografia mobile", di una rete aperta alla continua riappropriazione di forme e alla loro ricontestualizzazione.

The objective of this essay is the analysis of the artistic collective from Catania, Canecapovolto. This analysis remarks the role of Catania as a place of artistic production in the Nineties of the last century. Despite of its peripheral position, the city had period of great experimentation and artistic production. The distance from the center, which in some cases is the cause of the periphery's cultural gap, can be a positive factor for the search of new artistic forms of expression.

In the Canecapovolto's work, the center-periphery paradigm is moved from the geography to the language: the fragmentation of the message puts the public in a central position and approaches the concept of "relational art" theorized by Bourriaud, which sees the work as an "interstice", a space of human relationship. As the urban peripheries go beyond the center's social and political control, the artists of the Canecapovolto go beyond the mechanisms of power which rule the communication flow. The reuse of sounds and images creates the points of a "mobile cartography", a network that opens to the continuous re-appropriation of forms and their recontextualization.

1. Centri e periferie, una metafora spaziale

La nostra ricerca si propone come una ricognizione topologica e topografica, prima che cronologica, della scena artistica catanese degli ultimi vent'anni; essa mette al centro dell'intervento la città di Catania in relazione ai principali centri di produzione artistica nazionali e internazionali e si concentra, infine, sul lavoro del collettivo artistico Canecapovolto.

Affermare che un'area è periferica rispetto a un'altra non significa stabilirne semplicemente la posizione geografica, poiché interviene una serie complessa di fattori da analizzare in un'ottica multidisciplinare: architettonica, antropologica, sociologica prima ancora che artistica.

Un'immagine geografica rappresenta, sotto forma di oggetti fisici, fatti e problemi che riguardano rapporti tra soggetti umani di cui è difficile descrivere l'essenza al di fuori della metafora spaziale¹. Il rapporto tra il significato spaziale

¹ De Matteis 1990, p. 127.

e le notazioni sociali, economiche, estetiche e persino giuridiche, dunque, può essere considerato in un senso più ampio.

Gli uomini, assegnando un nome ad uno spazio, lo trasformano in territorio e lo iscrivono così nell'ordine del simbolico. «L'arte o la traslazione grafica di una cultura prende forma dal modo in cui lo spazio è percepito»². Secondo Arnheim la stessa attività cognitiva è soggetta all'esigenza di stabilire dei limiti da cui partire perché l'uomo possa comprendere il mondo che lo circonda:

Non siamo in grado né di comprendere, né di agire senza isolare aree circoscritte dalla continuità del mondo [...] La natura di un qualsiasi oggetto può infatti esser definita unicamente in relazione al contesto entro cui esso è situato³.

La parola stessa periferia indica, nella sua accezione originaria, qualcosa che è al limite di una figura chiusa: un contorno che è, dunque, esterno alla città. La periferia, secondo la sua accezione etimologica, non esiste in assenza di un centro a cui possa fare riferimento. Essa costituisce quella parte della città da usare più che da conoscere, la non città⁴ che si dà per sottrazione: città "senza"⁵ quelle caratteristiche qualità che si stratificano e fanno del centro un luogo complesso e rappresentativo.

Il rapporto centro-periferia si riferisce, dunque, ad un sistema concentrico che organizza il nostro spazio.

«In contrasto con l'omogeneità del reticolo ortogonale il sistema concentrico definisce ogni punto in base alla sua distanza dal centro»⁶, creando in questo modo una relazione di tipo gerarchico.

Da un punto di vista spaziale il centro della città, luogo storicamente, culturalmente e politicamente determinato e dotato di unità, è prima di tutto uno spazio geometrico costruito dall'uomo, che si trova al punto d'incrocio degli assi costituiti dalle strade, dalle vie, dai vicoli. Da un punto di vista simbolico, il centro è quel luogo in cui si concentrano le materializzazioni spaziali dei poteri che costruiscono e reggono la città: istituzioni politiche, religiose, economiche e aggregazioni sociali. Il centro è il luogo della città in cui troviamo i monumenti, a cui è assegnato il ruolo di esprimere tangibilmente la permanenza, o almeno, la durata dei poteri dominanti: rotture e discontinuità dello spazio che illustrano la continuità nel tempo, proiettando la condensazione spaziale anche su un piano temporale.

Un centro controlla la maggior parte delle transazioni tra i detentori delle risorse di un dato territorio; in genere sorge in prossimità delle aree ricche di risorse sia umane che materiali e domina il flusso delle comunicazioni, in

² McLuhan, Fiore 1967, p. 13.

³ Arnheim 2011, p. 11.

⁴ De Rita 1990, p. 213.

⁵ Moschini 1990, p. 238.

⁶ Arnheim 2011, p. 11.

particolare attraverso la diffusione nel territorio di un linguaggio standardizzato e attraverso il controllo di una serie di istituzioni a carattere consultivo e direttivo.

Al contrario, nel migliore dei casi la periferia può controllare solo le proprie risorse e tende ad essere isolata da altre aree, contribuendo poco al flusso globale delle comunicazioni all'interno del territorio; in genere presenta una specifica fisionomia culturale, che in genere riflette una certa consapevolezza della propria identità espressa, ad esempio, attraverso una lingua e/o una religione differente.

La lontananza dal centro della periferia, in alcuni casi all'origine del suo ritardo culturale, può costituire un fattore positivo per la ricerca di nuovi linguaggi artistici. Infatti, tale distanza diviene un vantaggio nel momento in cui consente di attingere a stimoli autoctoni fuori dagli schemi dei messaggi che esprimono la cultura dominante veicolata dal centro. Lo schema centro-periferia non va letto, dunque, come una relazione univoca innovazione-ritardo⁷, ma piuttosto come uno scambio dialettico complesso, ulteriormente complicato nel panorama contemporaneo dalla mobilità degli stessi centri che designano nuove periferie.

In modo più complesso di quanto si creda, il panorama contemporaneo non determina un accorciamento delle distanze tra centri e periferie, ma una loro riconfigurazione sulla base delle possibilità d'accesso. Il mondo delle reti è composto dalla connessione di punti nodali, ed è costituito anche da buchi oltre che da relazioni, secondo una configurazione che avvicina ed esclude allo stesso tempo. Alla moltiplicazione di spazi complessi, tale rappresentazione reticolare fa corrispondere una crescita di spazi liminali e di passaggio: ne sono esempio gli spazi delle frontiere, che sfuggono alle definizioni e possono solo essere raccontati o descritti nelle loro specificità⁸.

In tale ottica scompare l'immagine tradizionale della strutturazione per centri e periferie che fa riferimento al dato geografico, e si verifica un nuovo fenomeno: quello della moltiplicazione dei centri e delle periferie. Nel panorama contemporaneo caratterizzato dallo *sprawl*

coesistono più centri e più periferie, che mantengono tra loro analogie e similitudini. Appaiono alcuni centri in periferia e zone periferiche nel cosiddetto centro, oltre che naturalmente a centri nel centro [...] e bordi periferici alle periferie⁹.

Deleuze e Guattari¹⁰ considerano la modernità come un continuo processo di "deterritorializzazione", nel corso del quale i corpi, gli oggetti e le relazioni divengono astratte e intercambiabili. Eppure oggi siamo di fronte ad un

⁷ Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 283-351.

⁸ Fiorani 2005, p. 10.

⁹ Agnoletto 2005, pp. 19-20.

¹⁰ Deleuze, Guattari 1975, pp. 206-301.

orizzonte incerto e in rapido mutamento: come gli studiosi sottolineano, questa nuova intercambiabilità delle forme all'interno della macchina capitalistica che esercita il potere permette una loro riterritorializzazione in nuove gerarchie e nuove istituzioni.

Nel panorama contemporaneo il rapporto centro-periferia necessita, quindi, di una ridefinizione in seguito alla constatazione che il centro non rappresenta più la totalità di realtà differenziate e che il posizionamento del centro e delle periferie è quanto mai mobile e soggetto a tensioni dialettiche.¹¹

2. *Gli anni Novanta: lo scenario italiano e internazionale*

Il panorama teorico sopra delineato ha alimentato il pensiero decostruttivista e può contribuire a contestualizzare le espressioni e le reti di relazioni artistiche che si vengono a delineare a partire dagli anni Novanta.

Negli Stati Uniti d'America già nel 1981 un nuovo gruppo di artisti newyorchesi, i Group Material, dichiarano l'ambizione di «far esplodere tutte quelle asserzioni che pretendono di dire che cosa sia l'arte, per chi sia l'arte, come dovrebbe essere una mostra d'arte»¹². Le premesse nel loro manifesto sono chiare sin dall'inizio:

Noi vogliamo mantenere il controllo sul nostro lavoro [...] Mentre la maggior parte delle istituzioni dell'arte tengono separata l'arte dal mondo, neutralizzando in questo modo le forme più abrasive e i suoi contenuti, Group Material accentua le parti taglienti dell'arte. Il nostro progetto è chiaro: invitiamo ciascuno ad interrogare l'intera cultura che abbiamo dato per scontata.¹³

Le mostre e gli interventi temporanei furono la pratica privilegiata di Group Material, che nel 1988 decisero di agire come imprenditori affittando uno spazio pubblicitario sul New York Times lasciando agli artisti il compito di fornire il contenuto. Il quotidiano fu tirato in 90.000 copie, parteciparono dieci artisti, ciascuno con una pagina: Mike Glier, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Felix Gonzalez-Torres (che subito dopo diviene parte di Group Material), Nancy Spero, Nancy Linn, Hans Haacke, Richard Prince,

¹¹ «Quando Borges descrive la periferia, lo fa perché non esiste più. La sua non è una forma di nostalgia verso una realtà mutata, ma è il modo per ambientare i suoi racconti verosimili. Il suburbio in cui abita Evaristo Carriego – uno dei suoi personaggi più noti – è una proiezione, una illusione, che diventa un paesaggio straordinario. La vera potenzialità di questi luoghi che esistono nel tempo e non più nello spazio è questa capacità di essere predisposti all'immaginazione». Cfr. Agnoletto 2013: <<http://diaridibordi.wordpress.com/2013/09/24/6-domande-al-margine-intervista-a-matteo-agnoletto/>>, 11.12.2014.

¹² <<http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=it&cid=537>>, 11.12.2014.

¹³ Ault 1981.

Louise Lawler.

In Europa il decennio si apre con la Biennale di Venezia del 1990, che nella sezione Aperto propone la guerrilla urbana dei Gran Fury indirizzata contro la nube di indifferenza che avvolge il problema dell'AIDS, virus che stava falciando il mondo dell'arte americano. Agendo come collettivo artistico e come attivisti, il gruppo americano privilegia i mass media come strumento e i luoghi pubblici come cassa di risonanza per raggiungere il maggior numero possibile di persone. Anche i BAW/TAF (Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo) provenienti da San Diego e Tijuana – gruppo formatosi nel 1984 di cui fecero parte Guillermo Gomez-Pena, Emily Hicks, Berta Jottar, Richard A. Lou, Victor Orozco Ochoa, Robert Sanchez, Michael Schnorr, Liz Sisco e Rocio Weiss – realizzano lavori *site-specific* e multimediali come *Colòn colonizado – Tutto è mio – ¿De quién?* lavoro che portano alla Biennale e con il quale si interrogano ancora una volta sui processi di colonizzazione e integrazione. Muovendosi in ben altra direzione ma sempre dagli USA arriva anche Jeff Koons che porta a Venezia quadri il cui soggetto è la pornstar, parlamentare italiana e sua futura sposa Ilona Staller, in “arte” Cicciolina.

Non solo Biennale: tra il 1990-1991 Philippe Thomas realizza “Feux pâles”, la sua più importante esposizione, al CPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, «concepita come una *gesamtkunstwerk* un grande scenario tanto fittizio quanto reale, dove i confini linguistici sono aboliti a favore di un continuo sovrapporsi di diversi piani interpretativi tra echi rimandi e assonanze»¹⁴. Anche Philippe Thomas, sebbene morto prematuramente nel 1995, è stato uno di quegli artisti che anticipa molte delle tematiche contemporanee: la mostra intesa come opera, l'inclusione del pubblico, l'appropriazione dei sistemi di marketing e la spersonalizzazione dell'autore.

Tra il 1992 e il 1993 a Chicago Mary Jane Jacob propone “Culture Action”, mostra dedicata a quello che la curatrice definisce «un pubblico generico, disinformato e indisposto».

Il progetto espositivo della Jacob, come sostiene Roberto Pinto nell'introduzione all'edizione italiana di *Estetica relazionale*, «era incentrato sul tentativo di instaurare un dialogo attivo tra gli artisti e le comunità in cui erano chiamati a lavorare e con cui ideavano nonché realizzavano il loro progetto artistico»¹⁵. L'intento è quello di porre al centro del fare artistico il pubblico, spostando l'attenzione dal risultato al processo per ridefinire ancora una volta i confini dell'opera d'arte¹⁶.

Nel 1993 la XLV Biennale di Venezia viene posticipata di un anno per far coincidere la successiva edizione con il centenario della manifestazione. “Punti

¹⁴ Lo Pinto 2014, p. 244.

¹⁵ Il testo di Roberto Pinto funge da introduzione alla traduzione italiana di *Estetica Relazionale* di Bourriaud, edita da Postmedia nel 2010.

¹⁶ Bagnasco 2012, pp. 11-12.

cardinali dell'arte" – questo il titolo scelto – è curata da Achille Bonito Oliva che, grazie anche agli studi sul post-colonialismo, apre di fatto le porte della più storica delle biennali all'ingresso di nuovi paesi e nuove ricerche, proponendo la prima grande ricognizione globale che è stata da modello a molte delle seguenti mostre internazionali. Il 1993 porta a Venezia per la prima volta paesi come Bahamas, Bali, Laos, Jamaica, Slovenia, Thailandia, e Zaire; in questa edizione debutta l'italiano Maurizio Cattelan con l'intervento *Working is a bad job*, che lo vede affittare lo spazio espositivo a un'agenzia pubblicitaria, la quale vi installa il cartellone di un nuovo profumo. Matthew Barney viene premiato come miglior artista giovane; vi partecipano anche le future star dell'*art system* Damien Hirst e Paul McCarthy.

La sezione Aperto '93, dedicata ai giovani e creata dallo stesso Bonito Oliva e da Harald Szeemann nel 1980, è affidata ad Helena Kontova: "Emergenza / Emergency" include cinque percorsi tematici *Entropia dell'arte, della natura, del corpo; La violenza; La sopravvivenza; L'emarginazione; La differenza*. La direttrice di Flash Art aveva invitato un team di tredici curatori tra cui Francesco Bonami, Jeffrey Deitch, Nicolas Bourriaud, Matthew Slotover, Benjamin Weil, Robert Nickas e Rosma Scuteri, proponendo un modello rizomatico nel quale convivono diversi punti di vista che rispecchiano la frammentazione del pensiero critico rispetto alla produzione artistica.

I linguaggi e i generi artistici, non sono sistemi raffigurativi che, nella loro specializzazione, si lascerebbero sfuggire i tratti complessi del mondo e della vita vissuta. Mettere in discussione la pura valenza "estetica" significa prenderli sul serio come eventi, rifiutandosi di ridurli a "immagini di immagini". Esporsi all'esperienza di questi slittamenti [...] va al di là non solo dei confini dei generi, ma anche e soprattutto al di là dei confini del tranquillo dominio di ogni pura e semplice esteticità¹⁷.

Parla di "eventi" Gianni Vattimo interpretando bene la Biennale di Bonito Oliva e della curatrice di *Aperto '93*, Helena Kontova, la quale interpreta il bisogno per l'artista e per il critico di agire nel reale:

la realtà, il sociale rappresentano oggi il campo dove si producono i temi, l'arte non può fare altro che criticare questo mondo da dentro. La critica diventa ancor più importante nel sistema che è diventato ormai globale. [...] La realtà rimane il miglior antidoto all'ideologizzazione e all'utopia¹⁸.

Nicolas Bourriaud, nel suo intervento nel catalogo della biennale, sottolinea invece come la struttura sia stata superata dal modello: «costruire o riprodurre una struttura significa badare ai rapporti di forme; costruire o riprodurre un modello significa al contrario portare l'attenzione su funzionamenti»,

¹⁷ Vattimo 1993, p. 563.

¹⁸ Kontova 1993, p. 246.

denunciando la rigidità della struttura e focalizzandosi sui processi¹⁹. Il critico francese continua la sua analisi, spiegando come il senso sia stato sostituito dai rapporti, «lo scopo dell'artista attuale non è quello di produrre senso, ma rapporti nei confronti del mondo». L'artista, dice ancora Bourriaud, «non si limita più al terreno del suo sapere specifico, ma cerca di situarsi all'intersezione di forze preesistenti, di captare energie sociali»: è così che si passa dalla produzione al riciclaggio «l'arte non fa più parte delle istanze produttrici di immagini (l'artista) storna, segmenta e ricompona elementi già presenti, produzioni eterogenee», e dal valore alla dimensione operativa «un gesto estetico proietta intenzioni sul mondo, configura una prassi. La fine dell'autonomia dell'opera d'arte annuncia logicamente la denuncia di comportamenti che, per comodità, pretendevano di essere anch'essi autarchici e dotati di una totale impunità». Bourriaud conclude il suo intervento auspicando una nuova forma di riconoscimento sociale dell'arte

Il fatto è che si tratta per l'arte odierna di ritrovare una legittimità simbolica e una funzione sociale: gli artisti che ne sono oggi capaci sono quelli che, manipolando forme e immagini, tentano di dedurre un comportamento, modellizzando rapporti possibili nei confronti del mondo che li circonda²⁰.

È questo il caso di Rirkrit Tiravanija che, per la prima volta invitato alla Biennale di Venezia, propone l'installazione *Untitled (1271)* dedicata a Marco Polo che al ritorno dal suo lungo viaggio in oriente porta a Venezia i *noodles* da cui poi, si dice, sarebbero nati gli spaghetti italiani. Una canoa di alluminio contiene dei pentoloni di acqua bollente in cui vengono cotti i *noodles* istantanei poi offerti ai visitatori. L'artista thailandese presenta una delle sue “piattaforme per condividere” il cui scopo è quello di favorire l'interazione tra i fruitori, di creare una “condizione di vita” non di produrre un oggetto estetico.

Dal 1995 a Roma sono attivi gli Stalker, il collettivo che si definisce “Laboratorio di Arte Urbana”, composto da Francesco Careri, Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo e Valerio Romito, che ritroveremo a Catania qualche anno dopo. A Palermo in quegli stessi anni si assiste ad una riqualificazione urbana e culturale, sostenuta dal sindaco Leoluca Orlando e dalla sua giunta, che vede l'ex spazio industriale dei Padiglioni Ducrot trasformato nei Cantieri Culturali alla Zisa, S. Maria dello Spasimo utilizzata come spazio per mostre e concerti e Piazza Politeama ridisegnata come “salotto buono” della città, sottratta al traffico automobilistico. Intanto nel 1995 a Catania nasce il gruppo artistico FAGG-HI formato dai giovani – molti dei quali oggi emigrati in altre città – Angelo Di Bella, Santi Barbagallo, Filippo La Vaccara, Orazio Foti, Dino Lamonica, Francesco Porcino, Massimo Alberti, Rosario Blanco, Vanni Licitra e Filippo Leonardi, che con fare polemico si presentano alla città per risollevarla dal suo recente immobilismo culturale.

¹⁹ Bourriaud 1993, pp. 322-323.

²⁰ Ivi, p. 323.

In campo artistico, la “fregola di parrucconi” ha contribuito ad alimentare quell’invalsa opinione che l’arte sia “morta”, legittimando così gli addetti ai lavori ad indossare panni freschi di bucato e certamente più leggeri di quelli che una coscienziosa presa delle responsabilità richiedeva. Eccezion fatta per i soliti pochi, sembra che gli artisti d’oggi siano incapaci di onestà.²¹

Nel 1997 nasce *a.titolo* a Torino (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parolo, Luisa Perlo) e prende avvio la lungimirante esperienza di *Progetto Oreste* (fig.1) con Cesare Pietroiusti, Federico Pagliarini, Federico Tanzi-Mira, Stefano Arienti, Eugenio Giliberti, Fabrizio Basso, Marco Vaglieri, Giancarlo Norese, Luca Vitone, Emilio Fantin, Sabrina Mezzaqui, Anteo Radovan, Zerometriquadri, Salvatore Falci, Roberto Cascone, Silvia Cini.

3. Catania anni Novanta: ai margini del “sistema dell’arte”, al centro di sperimentazioni linguistiche e relazionali

Aprondo delle virtuali finestre su una ipotetica mappa di eventi che segnano il decennio, nonostante la posizione periferica della città etnea rispetto alle coordinate geografiche del sistema dell’arte, noteremo una vivacità e una mobilità degli artisti catanesi, non seguita purtroppo da un’altrettanta attenta produzione critica capace di collegamenti di ampio respiro.

«Dopo tutto è solo un altro mattone del muro» cantavano i Pink Floyd nel loro album *The Wall* dieci anni prima della caduta del muro di Berlino. «Il mondo visivo privo di limiti, revoca le linee di demarcazione dei territori; denuncia le ripartizioni artificiali come i confini politici tracciati sulla carta geografica»²². Il muro, materializzazione di una frontiera o confine, è da sempre simbolo di divisione, un processo di delimitazione psichica che si trasforma in limite spaziale²³.

Dopo il 1989 si ha l’impressione che il mondo possa finalmente essere unito: di più, il crollo del muro in diretta TV mondiale rende tutti partecipi di una nuova rinascita. Finita la sospensione della guerra fredda lo spettacolo torna ad avere un detonatore. Secondo Baudrillard, «l’arte non è mai il riflesso diretto delle condizioni positive o negative del mondo, è l’illusione amplificata, il suo specchio iperbolico»²⁴. Non è però un caso se l’arte degli anni Novanta si indirizza verso dinamiche relazionali, verso pratiche condivise che cercano di agire sul territorio e di spostare l’attenzione dall’autore e dall’opera al pubblico.

²¹ Barbagallo 1994, pp. 1-2.

²² Arnheim 2011, p. 58.

²³ Simmel 1983, pp. 530-531.

²⁴ Baudrillard 2012, p. 24.

La politica si rende conto del forte impatto che la cultura può avere sul rinnovamento strutturale e sociale di un contesto urbano. Anche in Sicilia, periferia del panorama internazionale politico, economico e artistico, terra devastata da criminalità organizzata, abusivismo, abbandono e degrado sociale durante gli anni Ottanta, l'istituzione decide di avviare un percorso di valorizzazione culturale che porta l'isola, e nello specifico Catania, al centro di nuove coordinate internazionali. Quella che viene definita dai giornalisti dell'epoca la "primavera di Catania" è un periodo compreso tra il 1993 e il 2003, un decennio caratterizzato da una rinascita sociale e un impegno istituzionale che propone un modello culturale che porterà la città etnea a cambiare volto. Enzo Bianco, le cui origini politiche sono nel partito repubblicano, diventa per la prima volta sindaco di Catania nel 1989 ma solo per pochi mesi per essere poi riconfermato nel 1991 e nel 1997 per due mandati, e si dimetterà nel 2000 per divenire ministro dell'interno nel governo D'Alema; nel 2013 sarà di nuovo eletto sindaco della città etnea. Nello Musumeci *enfant prodige* della destra siciliana, più propriamente del Movimento Sociale Italiano, viene eletto presidente della provincia per la prima volta nel 1994 e quindi nel 1998, rimanendo in carica fino alla scadenza del secondo mandato nel 2003.

«Il dissenso» – scrive Doug Ashford, ex componente dei Material Group, collettivo newyorchese attivo sin dal 1979 – «è un'invenzione emozionale di grande bellezza»: sarà per questo che il contrapposto fronte politico, che vede in quegli anni come sindaco Enzo Bianco e come presidente della provincia Nello Musumeci, si contende il primato elettorale a suon di rock, pop e blues alla ricerca di una più volte auspicata "bellezza" che dia il via ad un cambiamento di immagine della città che nel 1984 aveva visto la morte di Giuseppe Fava, giornalista e fondatore del giornale «I Siciliani», per mano della mafia guidata dalla potente famiglia dei Santapaola. I protagonisti ufficiali degli anni in cui Catania veniva definita la "Seattle d'Italia" sono stati i già citati governanti di comune e provincia, il noto cantautore, e all'epoca direttore artistico dell'*Estate catanese*, Franco Battiato e Francesco Virlinzi, nipote degli omonimi e famosi costruttori della città, il quale discostatosi dagli interessi "cementificatori" dei familiari, decide di aprire un'etichetta indipendente: la Cyclope Records che produrrà Carmen Consoli, Mario Venuti, Moltheni e Flor du mal. Il rock al porto, il blues nell'ex complesso delle Ciminiere – forse il primo esempio al sud Italia di riqualificazione industriale – luoghi originariamente creati con intenti e usi differenti, diventano palcoscenici per concerti di star internazionali. La passione del giovane Francesco Virlinzi per la musica rock lo porta ad organizzare nel 1995 allo Stadio Cibali il *live* dei R.E.M., unica tappa in Italia del tour della band americana, che vide arrivare alle falde dell'Etna appassionati da tutto il paese. Il gruppo Athens sceglie Catania perché legato da sincera amicizia al produttore Virlinzi e perché il *frontman* Michael Stipe intuisce l'importanza di un evento che può diventare una spinta per la Sicilia che in quegli anni provava ad uscire dalla marginalizzazione che l'aveva caratterizzata

nel decennio precedente. Non è un caso che i R.E.M. scelgano di concedere le riprese del *live* alle televisioni locali anziché a quelle nazionali, dimostrando di comprendere appieno la voglia di riscatto culturale del territorio con cui si rapportavano.

Non soltanto Catania ma anche i comuni limitrofi investono sulla musica: nasce così il *Sonica Festival* che in pochi anni porta a Misterbianco Cold Play, Patty Smith, Blonde Redhead, Marlene Kuntz, Robert Plant, Afterhours, Bluvertigo, Verdena e l'autoctona Carmen Consoli. Nel 1993 per Cyclope Records esce *Revisioni* dei Flor de Mal di Marcello Cunsolo; nel 1994 dopo un periodo berlinese con i Quartered Shadows, che lo aveva portato ad aprire i concerti dei Nirvana e dei Primus, torna in città il musicista Cesare Basile e dà alla luce il suo primo disco da solista *La pelle* con l'etichetta indipendente catanese Lollypop. Dopo aver accompagnato nel 1994 i Fugazi (la band di Guy Picciotto proveniente da Washington, D.C.) in un *live* restato nella memoria collettiva, nel 1995 gli Uzeda – band *noise* che segnerà il panorama musicale locale per molto tempo – incidono con l'americana Touch and Go Records, (prodotti da Steve Albini) il 12 pollici "4" che con il suono caotico dei bassi pulsanti e delle dissonanze vocali di Giovanna Cacciola sottolinea, se ce ne fosse ancora bisogno, l'assoluta validità della ricerca musicale della rediviva Catania. La Cyclope Records pubblica nel 1996 l'album tributo *Battiato non Battiato*, in cui i testi del cantautore catanese vengono reinterpretati da Mario Venuti, Luca Madonia (ex Denovo), Carmen Consoli, La Crus e i Bluvertigo; nel 1997 esce *Confusa e felice* di Carmen Consoli, seguito l'anno dopo da *Mediamente isterica*. La musica viene scelta come *renovatio* etica e culturale, le etichette indipendenti, i gruppi rock, i concerti internazionali trasformano Catania, da periferica terra di nessuno, margine di un centro non ben identificato, in un polo di aggregazione e sperimentazione.

Dopo la tremenda recessione degli anni Ottanta che vede chiudere tantissimi sale cinematografiche etnee, anche l'ambiente cinematografico si pone al centro di un rinnovato interesse di studi, pubblico e ricerca linguistica. Dal 1990 al 1996 viene organizzato dall'associazione culturale Famiglia Sfuggita – di cui Alessandro Aiello dei Canecapovolto fa parte fino al 1994 – lo *Short Film Festival Pollicino*, un festival dedicato a cinema e video indipendente con la partecipazione dell'Interfilm Berlin e del suo direttore Heinz Hermanns, per selezionare un programma di cortometraggi in video ed in pellicola.

Le varie edizioni del festival hanno luogo presso il quartiere popolare Librino, alla Masseria Castagnola, all'Achab, al Teatro Club ed alla Sala Neva (gestita dallo storico pub comunista, il Nievskij). A differenza della musica, la cultura cinematografica viene sostenuta in misura minore dalle istituzioni pubbliche e solo due delle sei edizioni di Pollicino, infatti, ricevono il sostegno economico dell'amministrazione comunale. Nello stesso anno in cui i R.E.M. si esibiscono allo stadio Cibali – e fino al 2005 – un importante polo di aggregazione viene aperto dalla cooperativa Azdak: l'Achab, una piccola

sala di proiezione per cinefili. Grazie a quella saletta molti film destinati ad essere esclusi dalla distribuzione ufficiale sono visibili al pubblico catanese. La programmazione cinematografica è a cura di Rosario Lizzio; Alessandro Aiello è l'operatore di cabina e cura insieme ad Alessandro Di Filippo (altro membro del clan Canecapovolto) la rassegna mensile *Osservatorio Sud*, dedicata alle produzioni indipendenti locali, siciliane e del sud Italia con delle finestre dedicate al cinema e video internazionale. In programma ci sono cortometraggi di autori catanesi quali: Giuseppe Coco, Maria Arena, Luigi Lanzafame, Alessandro Viani, Mario Guarnera, Traditi dalla fretta e Tonino Forcisi, Umberto De Paola, Giovanni Massa, Patrizia Passalacqua, Sonia Patania, Dario Riccobono (questi ultimi tutti di Palermo e Forcisi di Scicli). In quegli anni, all'Achab, Enrico Ghezzi presenta *Il mezzo è l'aria* e Alberto Grifi viene invitato a discutere del suo cinema; l'Achab è sempre molto frequentato durante le proiezioni e ha costituito per anni l'unica videoteca di Catania e provincia, molto fornita di titoli cinematografici introvabili in VHS: l'unico luogo, insomma, adibito allo studio del cinema.

La saletta Achab, una stanza con quarantacinque poltroncine blu, uno schermo di tre metri per quattro e due casse, ha smesso di funzionare. Ha smesso di raccontare storie, di essere finestra sul mondo. È la vittoria del pensiero unico, fatalmente. La vittoria di quel compromesso che per interesse personale o per miopia o per idiozia ha decretato la fine di un'idea. Sì, perché l'Achab è un'idea di cinema, un'idea per vedere il cinema, per fare il cinema, per parlare di cinema. Lì dentro abbiamo fatto tutto questo²⁵.

Anche la ricerca artistica, forse meno nota di quella musicale, a Catania si dimostra viva; dopo il rinnovamento linguistico della fotografia effettuato a partire dal 1982 dal Gruppo Fase (Carmelo Bongiorno, Carmelo Nicosia, Carmelo Mangione) il decennio – che vede la nascita del collettivo Canecapovolto – propone realtà tra cui il centro Voltaire con la direzione di Piero Castronovo e Lorenzo Taiuti, gestito da un gruppo di studenti dell'Accademia: Fabio Manfrè, Antonio Bonanno, Stefano Gambino, Valeria Caflisch, Filippo Leonardi.

Nel 1998 l'anno in cui Nicolas Bourriaud pubblica *Esthetique relationnelle* – tradotto in Italia solo nel 2010 – a Catania si inaugura la rassegna "Mappe percorsi urbani". Il grande evento viene promosso dal comune di Catania e dall'allora sindaco Enzo Bianco, dall'Assessorato alla Cultura e alla Scuola e dall'assessorato ai Quartieri e alle Politiche Giovanili. Durante questa prima edizione i luoghi che hanno ospitato spettacoli teatrali, azioni artistiche, concerti e percorsi di *soundscape* sono stati: l'ex macello, il porto, la pescheria, la Chiesa dell'Indirizzo, le Terme dell'Indirizzo, Piazza Federico II (la ferrovia), Via Scuto, Via Magazzini, Via Vela, il Cortile Gammazita e Via Casello, cioè il quartiere di Castello Ursino, il quartiere del Porto e il quartiere periferico Trappeto Nord, zone scelte perché rappresentavano luoghi di accesso o di chiusura della città,

²⁵ De Filippo 2005.

soglie spaziali, sociali, culturali e punti di passaggio. Il logo della manifestazione viene ricavato dalle direttrici principali della pianta di Catania: osservandola si scoprono le iniziali designate dalle linee di Via Plebiscito, Via Etnea e dei Viali.

La programmazione dell'evento è a cura di Felicità Platania, Ivano Mistretta, Sergio Zinna (tutti e tre nel 1997 fondano la cooperativa Officine che si occupa della direzione artistica del progetto *Mappe*, e dal 2001 al 2010 presiedono il Centro di Culture Contemporanee Zo) Giovanna Cacciola e Agostino Tilotta (voce e chitarra degli Uzeda) Anna Lombardi, Massimo Blandini, Gianluca Collica, Biagio Guerrera, Ignazio Lutri, Claudia Palazzolo.

L'amministrazione comunale ha dato il via, con questa rassegna, alla realizzazione di una mappa simbolica che permette un viaggio attraverso l'anima di Catania, "cantandola" nei suoi luoghi meno noti, facendola rivivere pietra per pietra, aprendo nuove prospettive, cambiando magari forme e formule ma mantenendo i sogni e i significati della sua storia che, in fondo, rappresentano le coordinate della nostra politica culturale che sono manifestazioni concrete di come è possibile trasformare le occasioni di spettacolo in vere e proprie verifiche della crescita culturale e sociale di una città come la nostra²⁶.

Le istituzioni intendono, attraverso la cultura, aprire nuove prospettive partendo proprio da quelli che sono i luoghi della città più vissuti ma meno mediatici, luoghi in cui il senso di aggregazione possa permettere nuove sperimentazioni sociali e culturali. La città è vista

come luogo di intervento curatoriale, progettuale, pragmatico. Dalla *public art* all'attraversamento come deriva e base di partenza di elaborazione progettuale. Fino alla realizzazione di spazi "eterotopici", di aggregazione e sperimentazione di pratica e linguaggi²⁷.

Sempre per *Mappe percorsi urbani*, a Trappeto nord viene presentato *Nautilus*, a cura di Anna Lombardi; gli autori vengono finanziati dal comune di Catania con una somma per la produzione dell'opera che poteva arrivare fino ad una spesa massima di 500.000 lire. Gli artisti invitati sono: gli Stalker, un collettivo romano di dieci tra artisti e architetti, che compie ricerche e azioni sul territorio con particolare attenzione alle aree di margine e ai vuoti urbani in via di trasformazione, gli architetti torinesi Cliostraat, i genovesi A12 e gli artisti catanesi Emilia Badalà, Riccardo Cristina, Gianluca Lombardo, Stefania Perna, Tania Campisi e Filippo Leonardi. Il pubblico parte per Trappeto nord con una navetta insonorizzata con *Dove dormono gli autobus* di Paolo Angeli.

Il sito è un quartiere popolare periferico a metà strada tra Cibali e S. Giovanni Galermo, che fino agli anni Settanta era un'area destinata quasi esclusivamente a uso agricolo, ma caratterizzata in seguito da costruzioni abusive e spaccio di droga.

²⁶ Bianco 1998, p. 3.

²⁷ Pinto *et al.* 1998, p. 25.

Nella città che è cresciuta a dismisura, Trappeto Nord rappresenta il confine tra i limiti geografici della metropoli e quelli del paese successivo. E' l'ultima fermata d'autobus, conglomerato dove si è voluta nascondere e ghettizzare l'anima infelice della città, dove neanche le strade – praticamente tutte cieche – comunicano tra di loro²⁸.

In linea con le esperienze critico-artistiche internazionali e coeve che si interrogano sui rapporti tra opera d'arte, contesto e spettatore, anche a Catania i progetti presentati all'interno di *Mappe percorsi urbani* (fig. 2) cercano di indagare il comportamento intersoggettivo.

Il progetto *Super Eroi* è stato realizzato grazie al coinvolgimento degli abitanti di uno tra i più disagiati quartieri di Catania, Trappeto nord. Lo scopo di questo intervento è stato non solo quello di portare fuori dalle mura domestiche immagini familiari – stampate su alcune magliette – ma anche quello di avvicinare all'arte contemporanea persone che altrimenti difficilmente ne avrebbero l'opportunità. Le immagini stampate sulle magliette sono state scelte dagli album fotografici di ogni famiglia. Ciò ha permesso di identificare, per ognuna di esse, i momenti più significativi della loro vita liberando l'immagine da schemi estetici ed esaltandone le valenze affettive. Queste fotografie, estrapolate dal loro contesto domestico e portate in un ambiente pubblico, si caricano di significati aggiuntivi appunto perché testimoniano il passaggio da una sfera personale ad una pubblica, dall'intimo al corale. Superata la naturale diffidenza iniziale, infatti, le famiglie coinvolte hanno partecipato al processo che ha permesso non solo di scegliere delle foto e di trasferirle su delle magliette ma anche di affidare parte della loro storia personale ad altre famiglie a loro estranee, tramite lo scambio delle stesse. A conclusione del progetto le famiglie sono state invitate ad incontrarsi in strada e ad interagire tra loro per un pacifico ma eroico riapproprio d'identità visiva²⁹.

L'opera *Barbihouse Cliotraat* dei Cliotraat è una casa di Barbie, in scala 1:1, una sorta di nuovo parco giochi tra gli enormi edifici che coinvolge attivamente la popolazione locale. L'intervento prevede, inoltre, la partecipazione di architetti, musicisti e collaboratori invitati a proporre installazioni affinché la realizzazione potesse culminare in una grande festa di quartiere. La struttura è delineata da cavi in tensione, una copertura in tessuto, la superficie a terra ricoperta d'erba sintetica. Davanti alla "casa" viene disposta un'area in sabbia di riporto. Il progetto degli arredi interni viene realizzato esclusivamente con mobili inutilizzati messi a disposizione dagli abitanti del quartiere. La struttura, dipinta a colori vivaci e decorata con mattonelle policrome, è stata così portata a termine con la collaborazione attiva ed essenziale di numerose persone che nei mesi successivi si sono dedicate alla sua manutenzione.

A dimostrazione della centralità delle esperienze artistiche sviluppatesi a Catania in quegli anni vi è anche l'influenza dei *soundscape studies* che evidenziano la valenza estetica del rumore attraverso camminate nel "paesaggio sonoro" alla scoperta di una città a prima "vista" invisibile.

²⁸ *Mappe percorsi urbani* 1998, p. 27.

²⁹ Comunicato stampa del progetto *Super Eroi*.

Suoni, voci rumori ... Una scelta di campo tramite la quale fare leva su una città “invisibile” per portarla allo scoperto. Ciò che spinge gli autori a partire innanzitutto dall’immaginazione sonora (ossimoro che rende bene l’intenzione dell’opera) è la consapevolezza che esistono degli squarci nel corpus della città; fratture nel suo immaginario che impediscono di vedere o di sentire qualcosa: ciò che sfugge all’attenzione del passante distratto dalle sue occupazioni, preso nella morsa dell’abitudine³⁰.

A chiusura del decennio, nel 1999 (anno in cui Bourriaud e Jérôme Sans si apprestano a dirigere il Palais de Tokio) i catanesi Gianluca Lombardo e Stefania Perna partecipano con un *happening*, insieme a *Progetto Oreste* alla XVIII Biennale di Venezia – *Dappertutto* – curata da Harald Szeemann. All’interno del Padiglione Italia i due artisti siciliani decidono di agire il 15 agosto pensando si tratti del giorno di minor affluenza di pubblico; durante l’azione chiedono al pubblico di staccare il biglietto numerato dall’elimina coda posto all’ingresso. Inaspettatamente vengono staccati più di 3000 biglietti! All’intervento prende parte anche Paola Rosati di Grafo, laboratorio di scrittura di Prato, che stila il diario della giornata e legge alcuni testi dei laboratori.

È il mio turno: entrare: stato assente: il leone non c’è più: leone lui è in cielo: splendente oggi sul mare (di Venezia) documentare: leggere? ricorderemo: io all’ingresso: io che chiedo: Gruppo Mille: problemi tecnici per Grafo: nella lista manca: ma dopo un po’ si aggiusta: ecco che sento la ghiaia: oltrepasso il cancello: la valigia: (di Vanessa) : porta i nostri libri per la visione id rappresentazioni scritte: siamo un gruppo di scrittori ambulanti: oggi deambulo con Sara: sorella accompagnatrice e ascoltatrice: vedremo³¹.

Come spiegare a mia mamma che ciò che faccio serve a qualcosa?, il primo convegno di *Progetto Oreste*, si svolge al Link di Bologna e durante questo incontro si stabiliscono i punti programmatici: la pluralità, le strategie reticolari, i modelli orizzontali, paritari e collaborativi e la pratica del lavoro comune.

Chi è Oreste? Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un’associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani. [...] Sono artisti che si sono “trovati” e continuano a trovarsi, in un processo ramificato e aperto, che fanno della collaborazione e della relazione con gli altri una pratica abituale della loro professionalità³².

L’edizione zero di *Progetto Oreste*, ospitata a Paliano – provincia di Frosinone – nel 1997 e organizzata grazie alla cooperazione tra il comune e l’associazione Zerynthia (associazione no profit fondata nel 1991 da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier), viene coordinata da Cesare Pietroiusti e Salvatore Falci con la collaborazione di Lorenzo Benedetti, Pino Boresta, Claudia Colasanti, Bruna Esposito, Giancarlo Norese, Anteo Radovan e Luca Vitone.

³⁰ Kinoki, Traditi dalla fretta 1998, p. 33.

³¹ Rosati 2000.

³² Comunicato stampa del progetto *Oreste*.

Ci è parso di particolare interesse il fatto che Oreste non sia nato per costruire un circuito alternativo a quello esistente, ma per offrire ciò che all'interno di questo circuito non trova spazio: il dialogo fra artisti, critici e operatori del settore, la possibilità di mostrare e discutere i diversi lavori e le diverse posizioni in una situazione non mediata in senso tradizionale³³.

Oreste (figg. 4-5) è il primo esempio di “residenza d'artista” in Italia, un luogo che ospita non prodotti finiti, opere d'arte nate in *situ* (o non solo) ma che si caratterizza come punto di incontro per discussioni – anche animate – tra artisti, critici e giovanissimi curatori. Un luogo che Mario Perniola chiamerebbe “di transito”, un nodo che permette «l'immagazzinamento e la trasmissione dell'informazione»³⁴. Il teorico di Asti definisce l'arte come «un'attività che attraverso modifiche, spostamenti, dislocazioni anche minime, produce un significato, una qualità, una selezione»³⁵: in questo senso l'approccio dei promotori di *Oreste* è attivista, spesso in sintonia con i concetti di autoproduzione e controinformazione e interessati all'arte pubblica, intesa come vivere collettivo.

Personalmente, mi piacerebbe vivere in una piccola casa su una scogliera nelle isole Aran, ma io sono sempre sorpresa dalle cose che si riescono a mettere insieme e da come esse soddisfino – sia brevemente o in modi più complessi – e orientino le persone che le fanno. Mi piace l'anarchia che sottende tali sogni³⁶.

Negli anni Novanta l'esposizione, dunque, non è solo un'occasione che fa da cornice all'opera: come afferma Stefania Zuliani, essa

non si limita più ad unire e separare ciò che racchiude ma è un'estensione dell'opera “un supplemento”, per citare Derrida, paragon che non è l'opera ma di essa fa parte, quando non diviene addirittura l'opera stessa. Una mutazione che trova le sue ragioni nelle pratiche artistiche contemporanee, sempre più legate a procedure installative a carattere site-specific o di tipo relazionale³⁷.

Nel 1999 Antonio Presti, attraverso la Fondazione Fiumara D'Arte, inizia ad attuare il suo progetto di riqualificazione del quartiere-satellite progettato negli anni Sessanta da Kenzo Tange: Librino. Un muro di cemento armato lungo tre chilometri fa da spartitraffico tra Viale Castagnola e viale Librino tagliando, di fatto, in due il quartiere. Il teorico politico Wendy Brown ha dimostrato come la proliferazione di muri e barriere nel mondo contemporaneo è più un sintomo di crisi e trasformazione della sovranità dello stato che un segno della sua riaffermazione: il muro, dunque, oltre a dividere simboleggia il tentativo ultimo di conservare lo *status quo*. Aprire un varco, una “porta della bellezza”

³³ A. titolo 1998, p. 15.

³⁴ Perniola 1993, p. 4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Christov-Bakargiev 2000, p. 14.

³⁷ Zuliani 2012, p. 25.

(fig. 6) ricoprendo il muro con opere e parole dei poeti, coinvolgendo le scuole della città, è un modo di rimarginare la ferita di quel quartiere-ghetto.

Da segnalare, infine, l'attività della galleria Gianluca Collica (ai tempi situata in Via di Sangiuliano 219) che chiude il decennio con la prima personale di Filippo Leonardi, *Contentitori* (fig. 3), e apre il nuovo millennio con la mostra collettiva di Mario Airò, Nel Bochner, Canecapovolto, Liliana Moro, Carmelo Nicosia, Paolo Parisi, Giuseppe Penone, Alfredo Pirri, Maria Serebriakova, Jan Vercruyse e Gert Verhoeven.

4. La centralità del pubblico nell'opera di Canecapovolto

Se esiste, l'identità non può essere che mista,
relazionale e inventiva.

Non deve essere una gabbia, quindi, che noi (o
gli altri)

ci siamo eretti attorno.

R. Pinto

Nel 1989 fa la sua comparsa nella tv italiana un nuovo programma: *Blob* ideato dal trio di autori Guglielmini-Ghezzi-Giusti; l'idea è quella di creare delle nuove associazioni di senso – critico – grazie al montaggio di spezzoni televisivi di attualità e d'archivio.

Nel 1992 nasce il collettivo Canecapovolto – Alessandro Aiello, Alessandro Di Filippo ed Enrico Aresu – che durante tutto il decennio promuove il proprio lavoro attraverso la partecipazione a numerosi festival di cinema sperimentale, nazionali e internazionali. Tra le prime realizzazioni del trio catanese, troviamo la serie *Plagium* (fig. 7), opere che attraverso «l'utilizzo del frammento, della decontestualizzazione, della ripetizione, della dissolvenza marcata, del doppiaggio, del sonoro fuori-campo falsamente diegetico»³⁸ compongono un immaginario video-mondo, dove spezzoni di realtà e finzione si fondono e si confondono. È attraverso la tecnica del *détournement* che il collettivo catanese svela i mezzi che la comunicazione di massa utilizza per indirizzare il pubblico verso un (pre)definito percorso di senso.

Ne *La società dello spettacolo*³⁹, Guy Debord mette in moto innanzitutto uno spietato smascheramento della società spettacolare che ha condizionato, nell'ultimo mezzo secolo, la nostra percezione, il nostro rapporto mercificato con la realtà. Ad una prima fase di “spettacolo concentrato”, ossia la manipolazione della realtà fatta dai regimi dittatoriali anche attraverso il

³⁸ Lissoni 1997, p. 23.

³⁹ Debord 2002, p. 65.

cinema di propaganda e il culto della personalità, comincia a prefigurarsi un tipo di spettacolo “diffuso” che trasforma tutto in merce, in un contesto in cui ogni settore dell’esistenza viene ad essere “medializzato”.

Il *détournement* è un metodo de-costruttivo attraverso il quale avanzare un’ampia critica generale alla società attuale. Critica nel suo contenuto, quest’arte diviene critica di per sé nella sua forma. Debord ritiene che il plagio sia un’operazione necessaria implicata dal progresso, al fine di cancellare un’idea falsa e sostituirla con un’idea vera⁴⁰.

Lo spettatore disturbato, bombardato, confuso da suoni discordanti e immagini giustapposte, vede cadere le proprie certezze rispetto a cosa è reale e cosa non lo è:

La parola rivisitata è una delle componenti fondamentali dei *détournement* di Canecapovolto. A volte sembra artificiale, uscita da un programma informatico di scansione vocale; altre ossessivamente autoriflessiva, e compare sin dal titolo come in *La parola che cancella* del 1999⁴¹.

In quest’opera la *voce over* insiste su unico concetto in maniera ossessiva: «Non oltrepasstate mai una parola che non capite. Tornate indietro, trovate la parola non compresa e definitela»⁴².

Ma “definire” è quanto di meno i Canecapovolto amano fare:

il Situazionismo ha insegnato loro a guardare la società attraverso quello spettacolo che “corrisponde a una fabbricazione concreta dell’alienazione” [...] ovvero sia alienare materialmente il fabbricato: in qualche modo è il mandato che quelli di Canecapovolto riconoscono a se stessi⁴³.

I Canecapovolto mutuano dal Situazionismo il rifiuto verso il feticismo della forma e l’attitudine all’evento-incontro, che determina il confronto con il pubblico e la surreale ironia che caratterizza buona parte del loro lavoro:

Canecapovolto forza la presunta naturalità dei linguaggi per espandere provocazioni sensoriali e, congiuntamente, politiche. Una sperimentazione che denuda il dispositivo cinema, l’apparato mediale, l’ingenuità realista, e cerca di svelare significati occulti derivati da accostamenti che lavorano sull’accumulo⁴⁴.

I Canecapovolto mutuano dal Situazionismo il rifiuto verso il feticismo della forma e l’attitudine all’evento-incontro, che determina il confronto con il pubblico e la surreale ironia che caratterizza buona parte del loro lavoro. Ne *Il futuro è Obsoleto* Vito Campanelli nota come la liberazione dello spettatore

⁴⁰ <<http://www.effettonotteonline.com>>, 11.12.2014.

⁴¹ Bertozzi 2013, p. 54.

⁴² Canecapovolto, citazione dal video *La parola che cancella* 1999.

⁴³ Causo 2009, p. 22.

⁴⁴ Bertozzi 2013, p. 54.

possa compiersi solo attraverso l'esperienza del disagio percettivo, un viaggio doloroso privo di scorciatoie seduttive «la ricerca di Canecapovolto appare in un alone di radicalità [...] individuata nel rifiuto verso il Sistema dell'Arte inteso come sistema di intrattenimento e di assuefazione delle masse alle semiotiche»⁴⁵.

Nicolas Bourriaud nel suo fondamentale testo *Post production* descrivendo il lavoro di Parreno, a proposito del plagio, afferma che:

l'imitazione può risultare sovversiva, molto più di tanti discorsi frontali che gesticolano la sovversione [...] È l'inconscio, diceva Lacan, che interpreta i sintomi e lo fa meglio dell'analista. [...] L'inconscio, non è né individuale né collettivo, esiste solo nel mezzo, nell'incontro, che poi è l'inizio di ogni narrativa⁴⁶.

Uno degli aspetti che il critico francese mette in risalto in *Estetica Relazionale* è il progressivo interesse degli artisti per gli aspetti temporali, non intendendo con questo soltanto, meccanicamente, l'intervallo della proiezione del video ma la “situazione” dell'accadere.

Nel lavoro dei Canecapovolto anche il tempo, inteso come tempo delle relazioni, modifica l'opera. È facile vedere di una stessa opera molteplici versioni in cui il montaggio è diverso: più lungo o più audace, questo perché la proiezione è spesso preceduta o seguita da incontri con il pubblico. Lo “spettatore” diviene “attore” e dalla sua risposta, dal suo coinvolgimento, dall'incedere del caso l'opera può essere modificata. In effetti, sono proprio i Canecapovolto che in una conversazione con Annamaria Licciardello affermano che nonostante lo spettatore venga da loro spesso messo a disagio e trattato come una cavia, hanno bisogno del suo contributo attivo perché «lo spettatore è il centro della Rappresentazione. Per questo molto spesso le nostre opere sembrano apparentemente disarticolate, caotiche e aperte»⁴⁷. La “periferizzazione” è avvenuta: la centralità dall'oggetto si sposta al rapporto che si instaura tra l'opera e lo spettatore – cioè l'esterno – e diventa quindi necessario occuparsi dell'adesso, dell'*hic et nunc*: l'opera «si presenta come una durata da sperimentare»⁴⁸.

L'utilizzo costante nell'opera dei Canecapovolto del *found footage* sembra svelare la costruzione di un archivio in *progress*, il cui uso e riuso possa portare a nuove possibili associazioni creative. In *Plagium* si tratta ancora di assemblaggi preordinati, ma lo stoccaggio del loro immenso repertorio audiovisivo porterà gli artisti ad intendere l'opera come portatrice di informazioni che il fruitore possa ri-ordinare.

L'archivio sembra il modello maggiormente in grado – anche sulla scorta dei network informatici – di dar conto di una molteplicità reticolare e dispersa, ad anelli aperti, con

⁴⁵ Campanelli 2003, p. 28.

⁴⁶ Bourriaud 2004, p. 70.

⁴⁷ Licciardello 2009.

⁴⁸ Bourriaud 2010, p. 70.

durate variabili e *time-based*. Il modello dell'archivio in quanto tale è sempre una costruzione a posteriori [...] L'archivio foucaultiano è fatto di elementi eterogenei che mostra come discontinuità e fratture [...] non interpreta il documento, non gli chiede di mostrare le tracce di qualcosa, ma lo elabora, lo distribuisce, lo ordina stabilendo delle serie, e serie di serie⁴⁹.

Nel 2010 il collettivo catanese inizia a costruire il complesso e radicale progetto *Stereo verso infinito* (fig. 8).

Nei primi due lavori, *Stereo #0: 30 drones for television*, (15:00, 2000) e *Stereo #1: Erasing / That thou will*, (17:43, 2002), consistono in 30 brevi sequenze della durata di circa 30" chiamate "droni" (in gergo militare sono gli aerei senza pilota), e concepite sul modello delle poesie Haiku, funzionano, all'interno di una struttura smontabile e rimontabile, sia autonomamente che per famiglie tematiche. Attualmente, il progetto *Stereo Verso Infinito* estende il sistema di catalogazione e classificazione audiovisiva e, attraverso una metodologia affine alla creazione di un "metalinguaggio", mira a formare gli elementi di una sorta di alfabeto. Tutti i singoli "droni", elaborati anche a seguito di collaborazioni con altri artisti e musicisti, o prodotti durante i *workshop*, confluiscono nell'opera e vengono periodicamente prelevati in un numero predeterminato così da comporre una serie di versioni numerate, chiamate *Stereo Unfixed*, che corrispondono ognuna ad una proiezione-evento unica ed irripetibile. Il montaggio degli *Stereo Unfixed* viene modificato ogni 40 giorni producendo un'evoluzione sia orizzontale che verticale del materiale contenuto⁵⁰.

Tornando al latente desiderio di costituire un archivio che si cela dietro molta della produzione di Canecapovolto, secondo Derrida non vi è nessun potere senza il controllo dell'archivio. «La democratizzazione effettiva si misura sempre con questo criterio essenziale: la partecipazione e l'accesso all'archivio, alla sua costituzione e alla sua interpretazione». Il filosofo decostruttivista parla dell'industria della memoria come di un'invenzione della modernità sviluppata per colmare il vuoto delle grandi narrazioni dell'età postmoderna.⁵¹ E se le "Grandi Storie" sono crollate insieme al duopolio mondiale sgretolatosi con il muro di Berlino, è attraverso lo stoccaggio, la classificazione, la creazione di archivi in *progress* e la formulazione di nuove possibili micro storie che il collettivo catanese tenta di colmare questo vuoto.

Nelle opere di Canecapovolto, nel loro mondo frammentario, non è esplicitamente denunciato il rapporto con il territorio in cui il collettivo catanese opera. Eppure, esso è molto forte. *Abbiamo un problema* e *L'ultimo luogo comune* – solo per citare gli ultimi lavori – mostrano amici, collaboratori e protagonisti della scena *underground* etnea: nelle sequenze compaiono anche angoli e palazzi poco riconoscibili della città.

In un "drone" di *Stereo verso infinito* si vedono dei ragazzini tuffarsi in mare con le scarpe ai piedi: il piccolo molo da cui si buttano è ripreso molto da vicino, nell'inquadratura stretta non compaiono punti di riferimento. Ma qualunque

⁴⁹ Scotini 2009, p. 103.

⁵⁰ Comunicato stampa *Stereo_Verso infinito*.

⁵¹ Derrida 1996, p. 14.

catanese veda quella scena, non ha dubbi nell'identificare il luogo: S. Giovanni Licuti. Un territorio, quindi, riconoscibile a chi lo abita, a chi lo frequenta e a chi lo vive, ma fatto di facce, di abitudini e di strade che un pubblico non autoctono non identifica.

L'insieme che ne scaturisce crea un nuovo luogo ma porta con sé segmenti di senso e affetti elettivi provenienti dal suo luogo d'origine. La relazione con la città esiste, ma non tutti la vedono. Molti volti che compaiono nelle sequenze montate sono persone conosciute in quei luoghi ed entrate a far parte del *network* di contatti personali e artistici del collettivo catanese. Una città invisibile, dunque, dove agire e interagire: città da mostrare come parte di sé e del tutto, senza sottotitoli e riferimenti espliciti.

In epoca postmoderna il collettivo catanese decide di proporre una visione non univoca; *Stereo verso infinito* è una sorta di *merzbau* che accumula immagini e suoni in luogo di oggetti, lo spettatore può muoversi tra le larghe maglie lasciate dall'artista e cercare di completare il montaggio, dando voce alla propria storia. In un'intervista sul postmodernismo in *Politiche del quotidiano* Stuart Hall dichiara che la distruzione dell'"aura" di Benjamin per mezzo della riproducibilità tecnica «ci introduce in una nuova era a cui non ci si può avvicinare nello stesso modo ricorrendo ai concetti teorici tradizionali. Si deve avviare l'analisi del significato senza il conforto di concluderla, [...] trovare i frammenti, capirne l'assemblaggio.»⁵² Il sociologo giamaicano si rifiuta quindi di credere a quello che sostiene Baudrillard e cioè che non esista il significato, al contrario: aumentando i codici, aumentano i possibili significati.

Tutta l'opera di Canecapovolto è in effetti un continuo *work in progress* che produce con gli scarti nuove prospettive di senso sincronico. Secondo Foucault

alla storia come continuum narrativo-documentario si oppone la "storia generale" che problematizza gli scarti, le fratture, i diversi tipi di relazione esistenti; che rifiuta di riportare i fenomeni ad un unico centro, ad un'unica visione del mondo, ma che dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione⁵³.

I primi anni del nuovo millennio portano a un mutamento nel lavoro del collettivo siciliano che decide di uscire dal grande schermo e dalle dinamiche che lo vedono confinato al giro del cinema sperimentale e *underground*.

Il 2001 segna l'inizio del nuovo progetto *Nemico Interno* (fig. 9 e 10): un viaggio psico-geografico in una dimensione urbana nascosta. Durante una passeggiata, attraverso le cuffie dei walkman – oggi lettori mp3 – il collettivo catanese ordina ai partecipanti il modo di procedere sfruttando le probabilità incontrollabili e infinite del caso. Seguendo le loro "false" indicazioni gli intervenuti si aggirano per la propria città soffermandosi su dettagli che non avevano mai notato prima. Al termine della registrazione viene dato

⁵² Hall 2006, p. 184.

⁵³ Foucault 2009, p. 15.

appuntamento a tutti i partecipanti in un luogo e viene chiesto loro di raccontare l'esperienza; l'obiettivo dell'operazione è quello di sperimentare il grado di suggestione sonora, che è al tempo stesso individuale e collettiva, prodotto dalla voce-guida e di stimolare l'intuito dei viaggiatori, la loro capacità di costruire un percorso dominato dalla logica dell'irrazionale.

«La psicogeografia è per i situazionisti lo studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato o no, esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui»⁵⁴. Ispirandosi all'opera *Il Giocatore di Croquet*, Canecapovolto fa un passo avanti: l'intento è quello di "contaminare" idealmente l'intera area nella quale si muovono i partecipanti durante l'audio-percorso. Per tutta la durata dell'(auto)performance si sviluppa quello che definisco processo di "anarchia controllata"; gli "attori inconsapevoli" si perdono nella città e si pongono delle domande, mettono in dubbio le parole degli artisti cercando di capire cosa sia incidentale e cosa previsto. In un regime di semi casualità e di apparente dittatura, Canecapovolto riesce nell'impresa di ridefinire lo spettatore/attore che, libero dalle pressioni giornaliere, dalle aspettative sociali e dalla velocità della vita contemporanea, si ritrova a osservare con attenzione il percorso e le persone, a porre in discussione le proprie certezze. Guattari riconosce il ruolo dell'opera artistica come elemento "terapeutico", atto a stimolare positivamente la soggettività per «liberarla dall'alienazione e omologazione tipiche della realtà capitalistica». Gli artisti etnei "capovolgono" il concetto di libertà situazionista e, introducendo il controllo arbitrario e casuale, riescono a creare luoghi ed esperienze nuove, ancora una volta il *random* si rivela una delle loro armi vincenti. Come per De Certau, per il collettivo catanese, concepire lo spazio camminando è un modo per sfuggire al controllo di chi ha disegnato la città, attraverso astuzie locomotorie, così da contribuire ad una continua riformulazione della sua storia⁵⁵.

Il progetto *Hologram* (fig. 11, 12 e 13) si sviluppa a partire dal 2010, anno in cui viene per la prima volta ospitato dal Museo di Palazzo Riso a Palermo in una mostra a cura di Helga Marsala. Ci sono state finora tre realizzazioni dell'opera, in luoghi e circostanze diverse, mai uguali a se stesse: dopo quello di Palermo, *Hologram_Bologna* e *Hologram_Scafati*, quest'ultimo realizzato nel 2012 a cura di Katiuscia Pompili.

Hologram è un progetto installativo che espone idealmente e materialmente, affetti e opere di una piccola comunità artistica di Sicilia. È un contesto caotico e fitto di sovrapposizioni, privo di montaggio, che chiede di essere vissuto e ricomposto. Come in un ologramma, quei paesaggi e popoli della Sicilia che ci illudiamo di conoscere attraverso una serie interminabile di luoghi comuni, vengono trasferiti all'interno dello spazio espositivo⁵⁶.

⁵⁴ Bourriaud 2010, p.14.

⁵⁵ De Certau 2010.

⁵⁶ Comunicato stampa *Canecapovolto, Hologram Palermo*.

L'opera consta in una sorta di stanza installativa in cui il lavoro di artisti – e non solo – affini intellettualmente o affettivamente a Canecapovolto viene esposto senza un criterio gerarchico. Il risultato è un'opera unica in cui suono e frammento dominano l'insieme caotico e intensamente stimolante.

Il *project show Hologram* è un'opera in continuo mutamento che prende le mosse dalla *Carte du pays de la Tendre* (fig. 14) – mappa del paese della Tenerezza – una mappa immaginaria creata da Madaleine de Scudéry nel 1654 e rappresentata graficamente da un'incisione di François Chauveau. In questa cartina gli affetti e le emozioni assumono una forma topografica. La mappa era una carta di evoluzioni relazionali che raffigurava rapporti intellettuali ed emozionali tra amiche. «Attraversare quel territorio significa immergersi nel flusso e riflusso di una psicogeografia personale e tuttavia sociale»⁵⁷. Ispirandosi alla mappa affettiva, gli artisti, relazionandosi in fase di creazione, hanno deciso cosa mostrare per realizzare un progetto unico. Le opere si sono assemblate tra loro nello spazio, il movimento effettuato dallo spettatore all'interno della stanza dona vita all'installazione: l'insieme frammentato agisce sul pubblico in maniera inaspettata.

Il lavoro di Canecapovolto ripropone la volontà tipica dell'arte relazionale di creare comunità aperte alla condivisione non solo attraverso l'arte ma attraverso l'evento mostra. Il critico francese Nicolas Bourriaud sostiene che «la mostra sia diventata l'unità di base a partire dalla quale è possibile concepire relazioni fra l'arte e l'ideologia che le tecniche comportano, a scapito dell'opera individuale»⁵⁸. Nel processo artistico si parla spesso di relazione quando il pubblico – seguendo delle istruzioni, o degli ordini – entra in contatto con l'opera d'arte, attivandone funzioni o alterandone forma e/o contenuti. Secondo questo principio anche un cartello di avvertenze posto in un luogo “istituzionale” pone delle problematiche relazionali. Davanti alla scritta “Non toccare” come si comporterà il pubblico? L'opera d'arte cosiddetta *relazionale* svolge in realtà la funzione di *interstizio*, muovendosi in uno spazio in cui si creano alternative di vita possibili.

Canecapovolto agisce nel suo personale interstizio utilizzando lo slittamento di senso, il paradosso e il suono. *Hologram*, portando dentro la sua opera tutta la sua “famiglia”, individua la relazione nel “processo artistico”. Il gruppo di artisti, curatori, musicisti provenienti da Catania porta con sé un percorso parallelo che il pubblico è libero di condividere o meno, la relazione sta nella libertà di scegliere se e come prendervi parte. Se Baudrillard sostiene che il pubblico oppone una resistenza passiva all'estetizzazione totale del mondo e il suo coinvolgimento nell'universo estetico non porta comunque a

⁵⁷ Bruno 2006, p. 47.

⁵⁸ Bourriaud 2010, p. 14.

nessun cambiamento⁵⁹, Bourriaud ribatte invece che «il senso è il prodotto di un'interazione fra l'artista e l'osservatore, e non un fatto autoritario»⁶⁰.

Nel lavoro dei Canecapovolto fin qui analizzato, emerge la volontà di decentrare il ruolo dell'autore in favore dell'interpretazione del pubblico. Il riferimento all'intenzionalità autoriale quale criterio d'interpretazione dell'opera presente nella teoria di Arthur Coleman Danto, secondo cui «l'autore è l'*auctoritas* che funziona come limite teorico dell'identità dell'opera»⁶¹, mostra qui – come in altri casi – i suoi limiti. Secondo Barthes, invece, il «luogo dove la molteplicità si riunisce non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore [...] l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione»⁶². In tutta la produzione del collettivo catanese c'è il proposito di definire come “centro” il pubblico, ponendo in quella che metaforicamente possiamo definire “periferia” non solo l'autore ma anche il concetto di operafeticcio. L'agire collettivamente, la scelta di annullare la soggettività in favore di un nuovo e anonimo organismo a più teste, colloca anche il risultato dell'opera in un immaginario luogo defilato al cui centro si situa il processo di creazione e di relazione con lo spettatore-attore.

5. *Il nuovo sguardo in Canecapovolto*

La disposizione prospettica di un dipinto doveva regolarsi sul punto effettivamente occupato dallo spettatore [...] oppure avrebbe fallito chiedere allo spettatore di adattarsi alla disposizione adottata dal dipinto?⁶³

E. Panofsky

Il campo della visione oggi, “l'epoca delle immagini”, costituisce una sorta di terreno di scavo archeologico⁶⁴: la visione costituisce, infatti, un territorio da ridefinire anche alla luce delle problematiche collegate alle rapide evoluzioni tecnologiche e alle loro conseguenze, che vanno sotto il nome di *Digital Divide*.

Performance art, social practice, assemblage-based sculpture, painting on canvas, the “archival impulse”, analog film, and the fascination with modernist design and architecture: at first glance, none of these formats appear to have anything to do with digital media [...] But when we examine these dominant forms of contemporary art more closely,

⁵⁹ Baudrillard 2013, p. 65.

⁶⁰ Bourriaud 2010, p. 78.

⁶¹ Danto 2008, p. 157.

⁶² Barthes 1988, p. 56.

⁶³ Panofsky 1961, p. 46.

⁶⁴ Virilio 2007, p. 11.

their operational logic and *systems of spectatorship*⁶⁵ prove intimately connected to the technological revolution we are undergoing⁶⁶.

In che modo il digitale cambia il nostro rapporto con l'oggetto, con il dispositivo, con il media? E in che senso i media digitali rimettono in gioco la logica e il sistema della spettatorialità (e conseguentemente della visione)? In questo panorama si delinea la necessità di riconfigurare le relazioni tra soggetto osservatore e modi di rappresentazione. La smaterializzazione delle immagini, la loro fruizione sensoriale, la moltiplicazione potenzialmente illimitata degli accessi alla visione, trasformano l'identità e le funzioni del pubblico.

I media digitali hanno iniziato a modificare molti dei nostri presupposti riguardanti la rappresentazione visiva, in ragione del fatto che l'immagine non è più necessariamente legata ad un "referente", un qualcosa che è esterno ad essa e presente nel mondo reale. Un oggetto, divenuto immagine⁶⁷, acquisisce uno statuto ontologico nel momento in cui muta la funzione della rappresentazione all'interno della società; le tecnologie digitali, da semplici protesi sono diventate linguaggi universi simbolici dotati di una potenza metaforica in grado di trasferire l'esperienza visiva da una forma all'altra.⁶⁸ Nel momento in cui i media perdono il loro statuto di "mediatori", per divenire "produttori", la rappresentazione finisce per sostituire l'oggetto che rappresenta, e si viene a nascondere il lavoro sotteso alla rappresentazione stessa: un esempio per tutti, la parzialità del punto di vista da cui l'immagine scaturisce. «Un'immagine» afferma Ejzenstejn⁶⁹ «per essere tale, deve sempre essere montata». La confusione tra l'oggetto e la sua immagine occulta la fonte del potere che costruisce l'immagine stessa. E' in questo passaggio che l'interpretazione costruita del fatto, trasformato in qualcosa di fisso, l'immagine appunto, rischia di venir confuso con le verità molteplici e contraddittorie del mondo contemporaneo e della vita quotidiana: una falsa oggettività che diviene più credibile di una soggettività plurale ma dispersiva e dispersa. La riproducibilità potenzialmente infinita offerta dalle tecnologie digitali ha trasformato lo spettatore in «un terminale adatto non più

⁶⁵ Corsivo mio.

⁶⁶ Bishop 2012.

⁶⁷ «Col termine immagine s'intende in primo luogo la riproduzione di qualcosa [...] "Immagine" non significa qui qualcosa come imitazione, ma ciò che è implicito nell'espressione: aver un'idea fissa di qualcosa. Aver un'idea fissa di qualcosa significa: porre innanzi a sé l'ente stesso così come viene a costituirsi per noi e mantenerlo costantemente così come è stato posto. Manca però ancora dell'immagine una determinazione essenziale [...] Quando il mondo diviene immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò in cui l'uomo si orienta, e quindi come ciò che egli vuol portare innanzi a sé e avere innanzi a sé; e quindi, in senso decisivo, come ciò che vuol porre innanzi a sé, rappresentarsi. L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce. Il sorgere di qualcosa come l'immagine del mondo fa tutt'uno con una decisione essenziale intorno all'ente nel suo insieme. L'essere dell'ente è cercato e rintracciato nell'essere rappresentato dell'ente». Heidegger 1999, pp. 86-88.

⁶⁸ Marramao 2003, p. 24.

⁶⁹ Ejzenstejn 2004, p. 16.

a vedere, ma a visionare»⁷⁰. Ad una ipertrofia delle immagini e della visione, corrisponde paradossalmente un accecamento (estetico) della società: in essa è «annullata la nostra capacità di distanziarci di fronte all'immagine, che ci avvolge (e ci travolge) desertificando ogni spazio e ogni critica dello sguardo»⁷¹.

Pensiamo allo spettatore "classico": la sua condizione iniziale è fragile, non può parlare, non può toccare i personaggi del film, non può muoversi, l'insieme delle sue facoltà è ristretto [...] Questa impotenza mette in gioco una dimensione di pulsione scopica, lo spettatore vuole vedere tutto. Il cinema può assecondare questa ansia o frustrarla. La lotta è tra un sistema di pulsioni che non vuole essere controllato e la necessità sociale del controllo⁷².

È un'epoca votata alla spettatorialità, dunque, ma una spettatorialità debole, fragile, passiva nei confronti dei messaggi che vengono veicolati attraverso l'immagine che è espressione dei poteri dominanti:

Gli occhi della nostra epoca vogliono sempre più vedere ed essere visti [...] hanno spinto il visibile oltre l'invisibile, il micro nel macro, hanno apparentato il vedere con il potere, l'iconografico con il pornografico. Tuttavia in questo trionfo dello sguardo e delle immagini, emerge forte in noi una necessità contraria⁷³.

Il compito della compagine artistica consiste oggi proprio nel preservare l'idea di una soggettività attiva che non consenta ad un messaggio pervasivo proveniente dal centro, espressione di un potere istituzionalizzato, di esercitare una volontà di potenza nascosta sotto il velo di una oggettività "necessaria".

Mario Perniola⁷⁴ ha individuato due atteggiamenti opposti degli artisti nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa: alcuni sono sottomessi alle leggi del mercato, cercano il consenso della critica e producono le loro opere anche spinti dall'intenzione di stimolare l'attenzione dei riflettori; altri artisti lavorano "nell'ombra" rifuggendo l'esposizione ai *mass media*.

Negli anni Novanta si moltiplicano i fenomeni delle identità collettive che sotto un unico nome nascondono personalità e identità artistiche diverse. Barthes come Foucault, dal loro punto di vista post-strutturalista, già negli anni Sessanta si erano indirizzati verso una riflessione sulla presunta morte dell'autore: poiché è lo spettatore che diviene il luogo ultimo in cui la molteplicità delle scritture all'interno di un testo si concentra, il mito romantico dell'autore, inteso come genio creativo, perde d'importanza e tende progressivamente a scomparire.

Il collettivo Canecapovolto segue con decisione la seconda tra le opzioni delineate da Perniola. Essi stessi sono intervenuti più volte sull'argomento per chiarire quale è la posizione dell'artista e del sistema dell'arte nei confronti del

⁷⁰ Sossai 2008, p. 31.

⁷¹ Virilio 2007, p. 20.

⁷² Comolli 2006, p. 99.

⁷³ Rosa 2009, p. 157.

⁷⁴ Perniola 2000.

potere: gli artisti danneggiano la società nel momento in cui sono sostenuti dal potere, poiché il potere sostiene l'arte che gli rende omaggio. Dunque tale stato di cose spinge l'artista a costruire immagini che sostengono lo *status quo*, posizionando lo spettatore laddove vuole il potere. Soddisfacendo però il desiderio da cui nasce l'esigenza creativa, questo tipo di arte finisce per mistificarla ontologicamente: «L'arte come la religione nasce da un desiderio non soddisfatto.»⁷⁵ Il riferimento è contenuto all'interno de *La pittura "presagista" di Luigi Battisti*, opera realizzata dai Canecapovolto nel 1997.

Il lavoro cerca il *non sense* tra immagine e suono per risvegliare la sensibilità estetica occultata dello spettatore, scavando negli interstizi di due concezioni opposte dell'arte e del ruolo che l'artista riveste all'interno della società: l'immagine è fissa su un uomo mascherato in bagno, mentre la *voce off* discorre aulicamente di arte con un monotono e altisonante tono da documentario didattico. Così il sonoro sembra sostenere il cartello con una citazione da Malraux che, deciso, esprime la sua opinione sulla separazione tra l'Arte e la Politica, unione che renderebbe impura l'arte stessa. Il suono d'ambiente alla fine del video sembra ricollegarsi alla spoetizzante immagine quotidiana della colonna visiva.

Il legame esplicito col Situazionismo del lavoro dei Canecapovolto è stato sottolineato più volte nei testi di Aprà⁷⁶ e Palmerino⁷⁷ dedicati al collettivo; Di Marino⁷⁸ e Sossai⁷⁹, in un'ottica di più ampio respiro, si soffermano invece sull'operazione concettuale sottesa al lavoro degli artisti catanesi. Il debordiano *détournement*⁸⁰, la "ricontestualizzazione" al centro della dottrina situazionista, è uno strumento che mira a smascherare la mistificazione delle immagini, attuando un capovolgimento di senso, per rendere libera la costruzione della vita quotidiana.

«Oggi il video si confronta criticamente (e spesso si costruisce in opposizione) con l'ordine audiovisivo mondiale» in cui ha prevalso l'artificio narrativo *mainstream* insieme al sistematico occultamento di notizie o ad una loro interpretazione guidata. La moltiplicazione sempre più accentuata della possibilità di accesso alla visione trasforma lo spettatore in un "terminale" destinato non a vedere, ma a "visionare", comportando un processo di relatività del senso a cui si oppongono sia il video d'artista che il cinema non commerciale. Il lavoro dei Canecapovolto mira a coinvolgere lo spettatore e posizionarlo al centro dell'opera, opponendosi al processo di relativizzazione del senso e funzionando in senso opposto.

⁷⁵ Campanelli 2009, p. 34.

⁷⁶ Aprà 2009, pp. 10-12.

⁷⁷ Palmerino 2008, pp. 145-156.

⁷⁸ Di Marino 2003, p. 143.

⁷⁹ Sossai 2002, pp. 85-86.

⁸⁰ Ghezzi, Turigliatto 2001, p. 54.

«Nella comunicazione critica che Canecapovolto propone, audio, video e didascalia non si sommano semplicemente tra loro, ma piuttosto si scontrano e si confrontano, per offrire al fruitore nuove interpretazioni dei singoli messaggi separati»⁸¹. Attraverso la collisione semantica tra colonna audio e video, la comunicazione critica dei Canecapovolto provoca uno slittamento dei contenuti dell'informazione, infrangendo il messaggio massmediatico utilizzato come strumento di potere.

Gli stereotipi sono strumenti costruiti e utilizzati dai centri del potere per incanalare il consenso e guidare le masse. Il termine "stereotipo" deriva dalle parole greche "*stereos*" (duro, solido) e "*typos*" (impronta, immagine, gruppo), quindi "immagine rigida". Lo stereotipo è la visione semplificata e largamente condivisa su un luogo, un oggetto, un avvenimento o un gruppo riconoscibile di persone accomunate da certe caratteristiche o qualità. L'immagine stereotipata è un'immagine simbolica che punta alla completezza a discapito della complessità dei significati dell'oggetto che rappresenta. Al contrario, un'immagine complessa è un'immagine centrifuga che accumula tutta una serie di significati e funzioni (mostrativi, narrativi e simbolici), attraverso figure quali la metafora, oppure il cortocircuito dell'ironia. Anche l'immagine completa funziona in senso simbolico, ma in direzione opposta, centripeta e riduttiva, che mira a chiudere i significati sottesi all'oggetto che rappresenta. Lo stereotipo è ciò che resta al termine di metonimie successive: un oggetto "saputo" anziché un oggetto di conoscenza, un luogo "comune", piuttosto che il luogo di una "comunità".

Puntelli per scardinare la continuità delle immagine stereotipate sono le metafore visive, immagini simboliche che funzionano in senso centrifugo, moltiplicando e stratificando significati diversi che si prestano ad una molteplicità di interpretazioni. Le metafore costituite dalle sequenze di esperimenti sugli animali (il topo che corre sul filo di Uomo massa e la colomba nello studio in *L'attacco col fuoco*) o della loro cattività, come i cavalli nelle stalle o gli uccelli nella voliera di *Uomo massa* creano un parallelo con la vita dell'uomo contemporaneo: «per il popolo, in ogni epoca il concetto di "vita" ha significato: limitazione, obbligo, dipendenza»⁸², come recita il cartello presente nel video. Attraverso strategie che vanno dal *détournement* al *décadage*, dal montaggio politico all'invisibile (film acustico), dall'oggetto trovato al falso *found footage*, le opere del collettivo vogliono rendere lo spettatore il luogo di produzione di un nuovo senso, libero dai condizionamenti dei mass media e dai poteri che li dirigono e impongono il proprio controllo sull'anonimo "utente". I poteri costituiti verso cui è diretta la critica dei Canecapovolto sono principalmente: il potere religioso in *L'attacco col fuoco* (1997), *Dio del Male* (2005), *Uomo Massa* (2007); il potere politico (lo Stato soprattutto in relazione alla guerra) in *Ron Hubbard Loop* (1996), *Impero* (2003), *The Pentagon TV Commercials*

⁸¹ Campanelli 2009, p. 30.

⁸² Cartello presente in *Uomo massa*.

(2004), *An Example of Just and Fair Punishment* (2006); il potere massmediatico e la pervasività della cultura pop, soprattutto musicale, come ad esempio in *Pop Evil Culture* (1996) o *Unclean Pop* (1997).

Nel lavoro dei Canecapovolto, Sandra Lischi⁸³ ritrova soprattutto un richiamo al potenziale eversivo delle avanguardie storiche, in particolare al lavoro di Duchamp, per l'attenzione alla decostruzione e ricostruzione dei significati sottesi al lavoro sull'immagine. Il processo di decostruzione tende alla rifondazione dello sguardo, un nuovo sguardo, grazie alle operazioni critiche sul suono, il gesto, la parola. La dissonanza mette a disagio lo spettatore e crea uno spaesamento: lo delocalizza per spostarlo dalla periferia al centro dell'opera.

Si immagini un occhio non limitato da artificiali leggi prospettiche, un occhio non pregiudicato da logiche compositive, un occhio che non risponda al nome di una qualsiasi cosa, ma debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso un'avventura percettiva [...] si immagini un mondo vivo di oggetti incomprensibili e luminosi di una varietà senza fine di movimenti e di innumerevoli gradazioni di colori. Si immagini un mondo prima de "al principio era la parola"⁸⁴.

Le strategie linguistiche utilizzate dal collettivo catanese per mettere in moto la comunicazione critica sono varie e contrapposte: da una parte troviamo l'uso di figure dell'accumulo, l'utilizzo e l'accostamento di immagini trovate, la ripetizione; dall'altro si delinea un'attrazione verso i bordi dell'immagine e lo svuotamento del quadro grazie all'utilizzo di figure dell'assenza come la voce *over* o il *décadrage*, fino a spingersi verso un annullamento della visione stessa nei film acustici.

Tra le figure dell'accumulo rinveniamo l'uso di quella che gli artisti stessi hanno definito una "versione tridimensionale"⁸⁵ del *found footage*: questa consiste nell'inserimento di materiali visivi preesistenti e contemporaneamente in un'operazione di ricontestualizzazione che crea nuovi significati, attraverso la combinazione e lo scontro tra la colonna video, la colonna sonora e la parola visualizzata. In generale, tutti i film di *found footage*, mostrando la loro essenza, producono un effetto autoriflessivo che crea una pausa nella fruizione, consentendo di interrompere la circolazione delle immagini massmediali e soprattutto la loro ricezione acritica. Tali immagini si mostrano come "riciclate", sia che vengano presentate nella loro forma originale, sia che vengano riscritte o rigirate e presentate in nuove forme. L'esibizione dei significati temporali e spaziali precedenti che le immagini di repertorio inseriscono nelle opere video che utilizzano il cinema come "oggetto trovato", mirano ad aprire il senso centripeto delle immagini stereotipate e a moltiplicarlo, costruendo un oggetto complesso. In questo senso il microcosmo dell'opera risulta stratificato

⁸³ Lischi 2009, pp. 16-18. Il collettivo catanese nelle prime opere s'ispira ai lavori di Brakhage, a cui si riferiscono direttamente nel lavoro del 1992 *Scraps Brackage Stolen*.

⁸⁴ Brakhage 1970, p. 55.

⁸⁵ Di Marino 2003, p. 143.

laddove materiali, che già possedevano una vita propria e avevano posseduto un significato, trasferiti in un nuovo contesto riposizionano il lavoro e ne “ricaricano”⁸⁶ il senso: l’opera riesce così a riempire di un nuovo significato il proprio dispositivo.

Da questo punto di vista, l’impiego delle immagini cinematografiche “trovate” può essere avvicinato al ready-made duchampiano: così come il ready made è il tentativo di cogliere (non la cosa in sé) ma la disidentità della Cosa nell’identità dell’arte, allo stesso modo l’impegno di sequenze preesistenti testimonia il tentativo di introdurre l’identità culturale del cinema nella devastante disidentità esperienziale⁸⁷ del video, per edificare una sorta di tertium, un’identità disidentica da sé stessa⁸⁸.

Strumento che consente la moltiplicazione e l’accumulo è la ripetizione, che è stata un campo di sperimentazione molto produttivo nell’opera *La parola che cancella* (1999) e in *Ron Hubbard Loop* (1996). Come gli artisti spiegano in un’intervista:

La ripetizione è fondamentale per dare veridicità ad una informazione, ancor più se falsa, visto che si sostituisce alla dimostrazione, e (allo stesso tempo) un’immagine di un evento di dubbia realtà, se opportunamente ripresa e ripetuta da diversi media, diventa prova inconfutabile della veridicità che rappresenta. Credo che siano motivi sufficienti per giocare ancora a lungo sulla ripetizione. La ripetizione è una tecnica espressiva molto interessante, innanzitutto perché una singola consonante e microstruttura assume sembianze diverse⁸⁹.

Per il collettivo catanese, uno dei momenti fondamentali del funzionamento dell’opera è costituito dal montaggio, considerato come vero e proprio “atto politico”. La possibilità che l’opera concede allo spettatore di rimontare da sé, durante la ricezione, le informazioni fornite dal sistema dei media, viene inteso come atto politico proprio in quanto potenzialmente sovversivo e capace di mettere in moto una comunicazione critica.

Alla funzione politica del montaggio, corrisponde anche una sua apertura. Anche in Ejzenstejn⁹⁰ troviamo una concezione analoga del ruolo politico del

⁸⁶ «Le immagini vengono consumate alla velocità della loro rendita economica, e l’artista produce continuamente ossigeno per questo sistema. Il riutilizzo di immagini preesistenti vorrebbe andare nella direzione opposta, ma bisogna fare attenzione al risultato finale [...] Nella manipolazione di materiali preesistenti il nostro interesse non sta nella creazione di nuove immagini, il che sarebbe estremamente rassicurante. Si tratta, piuttosto, di svelare significati occulti derivanti da accostamenti che lavorano sull’accumulo, ma conservano sempre i significati degli originali. Riutilizzare in un montaggio scrittura, immagini, musiche non-originali significa produrre nuove forme di vita, ricaricare materiali che ancora trasportano i loro significati originari, aree temporali, etiche, ecc..., ancora ricchi di fascino» (Campanelli 2009, p. 32).

⁸⁷ Rispetto al cinema e alle costrizioni produttive che sono connaturate alla sua macchina complessa, «Il video non è per la realtà un modo di essere presente, ma mille modi per le immagini di essere altrove».

⁸⁸ Senaldi 2008, p. 182.

⁸⁹ Campanelli 2009, p. 34.

⁹⁰ Ejzenstejn 2004.

montaggio ma, a differenza di Canecapovolto, il lavoro sotteso al montaggio teorizzato dal cineasta russo agisce al fine di costruire un senso chiuso. Nell'ottica della dialettica hegeliana abbracciata dal teorico sovietico, infatti, il montaggio ha uno scopo decostruttivo e ricostruttivo, che alla fine del suo lavoro restituisce un senso nuovo, risultato del momento finale della sintesi.

I Canecapovolto concepiscono l'idea di un montaggio aperto, potenzialmente infinito, che viene rimesso in gioco dalla partecipazione dello spettatore, che lo riposiziona al centro dell'opera e che muta incessantemente durante la/le fruizioni dell'opera in contesti e momenti diversi:

in fondo il vero *final cut* è prodotto dalla percezione-comprensione-memoria dello spettatore e, sinceramente, ci sembra l'unica cosa veramente interessante. In quest'ottica, è interessante sottolineare la posizione dello Spettatore che, messo in condizione di elaborare un "montaggio possibile", passa da Oggetto (passivo) a Soggetto (attivo)⁹¹.

Mettere in discussione la centralità dell'ordine audiovisivo si trasforma, sul piano del linguaggio (visivo), nella predilezione verso meccanismi che turbano e mettono in crisi la rappresentazione centrale e prospettica, delocalizzando l'oggetto dello sguardo, attraverso l'uso sistematico del *décadrage*, e di altre figure dell'assenza⁹², come la *voce over*, o di figure duplici che contemporaneamente uniscono e dividono come la dissolvenza o la sovrimpressione.

Il *décadrage* consiste nella deviazione dell'inquadratura dal centro del quadro, che nella rappresentazione classica è occupato da una presenza simbolica. L'occhio abituato ad andare al centro e a trovarvi qualcosa di significativo, perplesso e spiazzato, defluisce ai bordi dell'inquadratura: verso quella sua periferia dove qualcosa, forse, è ancora presente.

Ad esempio, rileviamo un uso insistito e sistematico del *décadrage* in *Unclean Pop*, lavoro del 1996 che appartiene alla serie *Plagium*. Sullo schermo compare una sequenza girata in un cimitero: una donna, il cui volto è nascosto da un velo scuro e impenetrabile, si reca nei pressi di una tomba. Sorpresa, essa viene scacciata da un uomo che le porge un cesto pieno di organi. Il volto del personaggio è tagliato dai bordi dell'inquadratura e l'uomo stesso si presenta di spalle, occultando la sua identità, ripetuta (forse) da una fotografia in bianco e nero appuntata sulla giacca dell'elegante completo. In fondo «fotografiamo quello che vogliamo ricordare, fotografiamo quello che vogliamo dimenticare»⁹³ e l'azione stessa compiuta dalla macchina fotografica, che sottrae attraverso lo scatto una frazione di tempo dal *continuum*, è un'azione mortifera. «I *décadrages* rendono il quadro il luogo di un mistero, di una narrazione interrotta e sospesa, di una domanda eternamente senza risposta»⁹⁴.

⁹¹ Campanelli 2009, p. 30.

⁹² Vernet 2008.

⁹³ Come recita un cartello nel lavoro *L'ultimo luogo comune* (2013).

⁹⁴ Aumont 1989, pp. 79-85.

Allo stesso modo, le immagini che concludono *Uomo Massa* costituiscono una negazione nei confronti dello sguardo. L'uomo senza volto, di spalle, in parte nascosto dal cappello, si nega allo spettatore e si confonde (forse si nasconde) nella sagoma informe, che potrebbe anche essere un fantoccio o un manichino prodotto in serie (fig. 15). In fondo «L'uomo massa si sente a suo agio nel riconoscersi identico agli altri»⁹⁵.

Nello stesso senso funziona il *collage* con cui si conclude l'opera, che ci mostra contemporaneamente un uomo vestito di tutto punto con un bastone, la cui figura risulta tagliata all'altezza delle spalle e, in basso, l'immagine di un giovane atletico accucciato a cui uno strappo ha eliminato la testa.

«Il *décadrage* è una perversione, che mette un punto d'ironia sulla funzione del cinema, della pittura, come della fotografia, in quanto forme di esercizio di un diritto di sguardo»⁹⁶, diritto collegato alla soddisfazione di un desiderio, frustato, di una visione continua, totale e completa.

Nella selezione delle *location* di *L'amara vittoria del situazionismo* e di *Uomo massa*, la scelta di luoghi insoliti e lontani dal panorama urbano e dai suoi stereotipi visivi, testimonia una certa attrazione per il vuoto: spiagge, boschi, edifici abbandonati, chiese vuote, rovine semi diroccate. Sono tutti luoghi dove la presenza umana è in negativo, luoghi caratterizzati dall'assenza. In particolare il bosco è un luogo che ritorna nei lavori che abbiamo citato sopra. Nel *Plagium* del 1997, il bosco fa da sfondo ad una conversazione tra un uomo e un bambino, imperniata su argomenti banali. Il secondo interlocutore è inghiottito dal fuori campo e tutto ciò che possiamo sapere di lui passa attraverso il canale uditivo mediato dalla *voce over*. «Il bosco nasconde e protegge, ma il bosco divora chi ha paura di lui» afferma l'uomo massa, nell'opera realizzata dieci anni dopo. Il doppio statuto del bosco oscuro si mostra nella sua alterità. Lo spazio, senza padroni politici o religiosi, della rappresentazione contemporanea è portatore di lacune, di sollecitazioni dell'invisibile e del rappresentato, in un gioco che evoca il nascosto e la relazione mutevole della verità con il sapere e il potere. Il bosco/natura nella sua alterità, che lo differenzia dal mondo contemporaneo, può rappresentare un rifugio verso cui correre; ma la natura può anche non riconoscere l'uomo massa, che teme il rimosso che si cela sotto le fronde di un luogo che non appartiene all'uomo e non è dominato da lui: il bosco può non volere l'intrusione dell'uomo-massa e dunque respingerlo.

In senso più ampio la messa in discussione della centralità della componente visiva apre la strada alla sperimentazione sul suono. Il cammino verso un nuovo tipo di sguardo passa attraverso la negazione della visione e la messa in primo piano del sonoro, che dirige la narrazione come voce fuori campo e costruisce lo spazio come suono d'ambiente. «Restringendo il campo sensoriale unicamente

⁹⁵ Cartello contenuto nell'opera.

⁹⁶ Vernet 2008, p. 80.

alla vista e all'udito è possibile rilevare come il sistema delle comunicazioni, tra i due sensi oggi predilige senza dubbio la vista»⁹⁷.

Le connessioni dell'occhio e dell'orecchio con i loro oggetti creano dei rapporti sociologici che funzionano in maniera estremamente diversa. Se l'orecchio offre una manifestazione dell'uomo confinata solo nel tempo, l'occhio consente di cogliere la forma durevole della sua essenza in un concentrato contemporaneo di tempi stratificati. D'altra parte, l'udito presenta una caratteristica che lo differenzia dallo sguardo: siccome è più facile possedere (e desiderare aggiungeremmo noi) ciò che è visibile, l'udito finisce per essere meno legato all'idea di possesso, poiché «ciò che è soltanto udibile è già passato con il momento della sua presenza e non garantisce alcuna proprietà»⁹⁸.

I "film" acustici delocalizzano l'oggetto dello sguardo: l'annullamento della visione tuttavia non è totale e irrevocabile, poiché l'opera finisce per ricostituirsi attraverso la colonna sonora che ri-costruisce il perduto oggetto dello sguardo attraverso il lavoro mentale dello "spettatore". Così al pubblico viene concessa la possibilità fisica di relazionarsi con l'opera contemporaneamente agli altri, creando una fruizione condivisa. In normali circostanze è difficile che si possa avere la stessa impressione visiva di un'opera, mentre diviene interessante sperimentare in che modo funzioni la relazione tra impressione uditiva singola e collettiva.

Il cinema ha lottato anni per dimostrare che non era solo spettacolo ma arte. Il video sta lottando per dimostrare che non è solo arte ma anche progetto di una spettacolarità nuova e diversa. Quella del sogno di mondi altri, quella della visione poetica, del piacere, del lavoro mentale e del coinvolgimento di tutti i sensi: il piacere dello spettacolo mai visto, mai sentito, mai pensato⁹⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- A.titolo (1998), *Dopo Paliano*, in *I libri di Zerynthia. Oreste uno*, a cura di G. Norese, Milano: Edizioni Charta, pp. 15-18.
- Agnoletto M. (2005), *Una città-acquario*, «Gomorra», VIII, n. 1, pp. 16-23.
- Agnoletto M. (2013), *Sei domande al margine. Intervista a Matteo Agnoletto*, <<http://diaridibordi.wordpress.com/2013/09/24/6-domande-al-margine-intervista-a-matteo-agnoletto>>, 11.12.2014.
- Arnheim R. (2011), *The power of the Center: a study of composition in the visual arts*, Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1982; trad. it. *Il potere del centro*, Milano: Abscondita, 2011.

⁹⁷ Campanelli 2009, p. 34.

⁹⁸ Simmel 1983, pp. 553-554.

⁹⁹ Lischi 1996, p. 17.

- Ault J. (1981), *Public Art*, <<http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/ault.htm>>, 11.12.2014.
- Aumont J. (1989), *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris: Edition de Minuit.
- Bagnasco G. (2012), *La molteplicità delle espressioni assunta dalla Public art attraverso lo studio di esempi realizzati in Sicilia*, tesi di laurea in Economia e gestione delle arti e attività culturali, relatore Prof. G. Patelli, Università di Venezia.
- Barbagallo S. (1994), *La Nuova Avanguardia, Faggh-Hi*, Catania: catalogo della mostra autoprodotta.
- Barthes R. (1988), *Le bruissement de la langue*, Paris: Seuil 1984; trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino: Einaudi, 1988.
- Baudrillard J. (2012), *La sparizione dell'arte*, Milano: Abscondita.
- Baudrillard J. (2013), *Complot de l'art*, «Libération», 20 maggio 1996; trad. it. *Il complotto dell'arte*, Milano: SE, 2013.
- Bertozzi M. (2013), *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia: Marsilio.
- Bianco E. (1998), *Introduzione*, in *Mappe percorsi urbani* 1998, p. 3.
- Bishop C. (2012), *Digital Divide: Clair Bishop on Contemporary and New Media*, <<http://www.tecnoartenews.com/curadoria-de-conteudos-em-arte-contemporanea/digital-divide-clair-bishop-on-contemporary-and-new-media>>, 11.12.2014.
- Bourriaud N. (1993), *Standards*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, pp. 322-323.
- Bourriaud N. (2004), *Postproduction: La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon: Les Presses du réel, 2002; trad. it. *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Milano: Postmedia Books, 2004.
- Bourriaud N. (2010), *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1988; trad. it. *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books, 2010.
- Brakhage S. (1970), *Metaphors on vision / by Brakhage*, «Film Culture», 30, 1963; trad. it. *Metafore della visione*, Milano: Feltrinelli, 1970.
- Bruno G. (2006), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2002; trad. it. *L'atlante delle Emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Campanelli V. (2009), *Realismo e straniamento nella ricerca di Canecapovolto*, in *Canecapovolto* 2009, pp. 28-43.
- Canecapovolto, a cura di (2009), *Il futuro è obsoleto*, Catania: Malastrada film edizione.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Causo M. (2009), *Attraverso lo spettacolo. Canecapovolto e la fabbricazione dell'alienazione*, in *Canecapovolto* 2009, pp. 22-27.

- Christov-Bakargiev C. (2000), *Dear Oreste...*, in *Oreste alla Biennale*, a cura di G. Norese, Milano: edizioni Charta, p. 14.
- Clementi A., Perego F., a cura di (1990), *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, Roma-Bari: Laterza, voll. I-II.
- Comolli J.L. (2006), *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris: Editions Verdier, 2004; trad. it. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma: Donzelli, 2006.
- Costa A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Torino: Einaudi.
- Crispoli E. (1997), *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli.
- Danto A.C. (2004), *After the end of the art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: University Press 1997; trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Danto A.C. (2008), *The transfiguration of the commonplace*, Harvard: Harvard University Press 1981; trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari: Laterza, 2008.
- Debord G. (2002), *La Société du spectacle*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1967; trad. it. *La società dello spettacolo*, Roma: ed. Massari, 2002.
- Debord G., Vaneigem R. (1998), *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*, Roma: Massari.
- Deleuze G., Guattari F. (1975), *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris: Ed. Minuit, 1972; trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino: Einaudi, 1975.
- Derrida J. (1996), *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris: Galilée, 1995; trad. it. *Mal d'archivio*, Napoli: Filema edizioni, 1996.
- De Certau M. (2010) *L'invention du quotidien*, Paris: Gallimard, 1980; trad.it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma: Edizioni Lavoro, 2010.
- De Filippo A. (2005), *Sulla chiusura dell'Achab*, <http://www.girodivite.it/Sulla-chiusura-dell-Achab.html?var_recherche=alessandro%20di%20filippo%2C%20achab>, 11.12.2014.
- De Giusti L., a cura di (2008), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia: Marsilio.
- De Matteis G. (1990), *Dai cerchi concentrici al labirinto*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 341-355.
- De Rita M. (1990), *L'enigma della non città*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di F. Clementi, A. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 234-251.
- Di Marino B. (2003), *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale*, Roma: Bulzoni.
- Ejzenstejn S. (2004), *Izbrannye proizvedenija v sesti tomach*, Moskva: Iskusstvo, 1963-1970; trad. it. *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia: Marsilio, 2004.

- Fargier J. (1989), *Gli inseparabili*, in *Intervalli fra film video e televisione*, a cura di V. Valentini, Palermo: Sellerio, pp. 54-61.
- Fiorani E. (2005), *I panorami del contemporaneo*, Milano: Lupetti.
- Foucault M. (2009), *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli, 2009.
- Foucault M. (1982), *Sécurité, territoire, population*, Paris: Gallimard, 1977; trad. it. *Microfisica del potere. Interventi politici*. Torino: Einaudi, 1982.
- Ghezzi E., Turigliatto R., a cura di (2001), *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano: Il Castoro.
- Gruppo Officine, a cura di (1998), "Nautilus" ovvero: *immersione a Trappeto Nord*, in *Mappe percorsi urbani '98*, Catania: Comune di Catania, p. 27.
- Hall S. (2006), *Politiche del quotidiano*, Milano: Il Saggiatore.
- Heidegger M. (1999), *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1950; trad. it. *Sentieri interrotti*, Firenze: La Nuova Italia, 1999.
- Kinoki, Traditi dalla fretta (1998), *Presentazione de La città sensibile. I paesaggi sonori*, in *Mappe percorsi urbani 1998*, p. 33.
- Kontova H. (1993), *Riavvicinamenti*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, p. 246.
- Licciardello A. (2009), *Conversazione con Canecapovolto*, <<http://www.Canecapovolto.it>>, 11.12.2014.
- Lischi S. (1996), *Cine ma video*, Pisa: Edizioni ETS.
- Lischi S. (2008), *Il calcolo imperfetto: percorsi di cinema nella videoarte*, in *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, a cura di L. De Giusti, Venezia: Marsilio, pp. 130-145.
- Lischi S. (2009), *Su Canecapovolto*, in *Canecapovolto 2009*, pp. 16-21.
- Lissoni A. (1997), *L'utopia della sovversione*, «Nino, domani a Palermo», n. 5, luglio/agosto.
- Lo Pinto L. (2014), *Un singulier pluriel. Hommage à Philippe Thomas*, «Mousse», n. 42, marzo, p. 244.
- Lo Re C. (2011), *La primavera di Catania*, Catania: Bonanno editore.
- Marramao G. (2003), *Passaggio a Occidente*, Torino: Bollati Boringhieri.
- McLuhan M., Fiore Q. (1967), *The medium is the message. An inventory of effect*, New York: Bantam Books.
- Mappe percorsi urbani* (1998), catalogo della mostra, Catania: Comune di Catania.
- Mezzadra S., Neilson B. (2013), *Border as Method or the Multiplication of Labor*, Durham and London: Duke University Press.
- Moschini F. (1990), *Il luogo limite nell'utopia e nell'arte*, in *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa*, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, pp. 231-246.
- Palmerino D. (2008), *Il détournement come cifra della visualità contemporanea*, In *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, a cura di A. Della Porta, Venezia: Marsilio, pp. 145-155.

- Panofsky E. (1961), *Die Perspektive als symbolische Form*, «Vorträge der Bibliothek Warburg» (1924-1925), 1927; trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano: Feltrinelli, 1961.
- Perniola M. (1993), *Transiti*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, pp. 4-5.
- Perniola M. (2000), *L'arte e la sua ombra*, Torino: Einaudi.
- Rollins T. (2010), *Arroz con Mango (What a Mess) di Griffin J.*, <<http://moussmagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=537>>, 11.12.2014.
- Rosa P. (2009), *L'estetica dell'invisibile. Dalla sparizione dell'arte all'arte della sparizione*, in *Visionari. Lo sguardo del cinema e del video tra arte, realtà e utopia*, a cura di A. Della Porta, Catanzaro: Le Mani, pp. 157-164.
- Rosati P., a cura di (2000), *Il 15 agosto non verrà nessuno, performance ideata da Gianluca Lombardo e Stefania Perna*, in *Oreste alla Biennale di Venezia*, Milano: Edizioni Charta.
- Scotini M. (2009), *Il dissenso: modi d'esposizione. Il caso dell'archivio Disobedience*, in *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, a cura di M. Baravalle, Roma: Manifestolibri, pp. 94-105.
- Senaldi M. (2008), *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano: Bompiani.
- Simmel G. (1983), *Soziologie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908; trad. it. *Sociologia: indagine sulle forme di associazione*, Torino: Edizioni comunità, 1983.
- Sossai M.R. (2002), *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Milano: Silvana Editoriale.
- Sossai M.R. (2008), *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Vattimo G. (1993), *Oltre i confini dell'estetica*, in 45. *Esposizione internazionale d'arte: Punti cardinali dell'arte / La Biennale di Venezia*, Venezia: Marsilio, p. 563.
- Vernet M. (2008), *Figures de l'absence. De l'invisible au cinema*, Paris: Cahier du cinéma, 1988; trad. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Torino: Kaplan, 2008.
- Virilio P. (2007), *L'art à perte de vue*, Paris: Galilée, 2005; trad. it. *L'arte dell'accecamento*, Milano: Raffaello Cortina, 2007.
- Zuliani S. (2012), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte*, Milano: Bruno Mondadori.

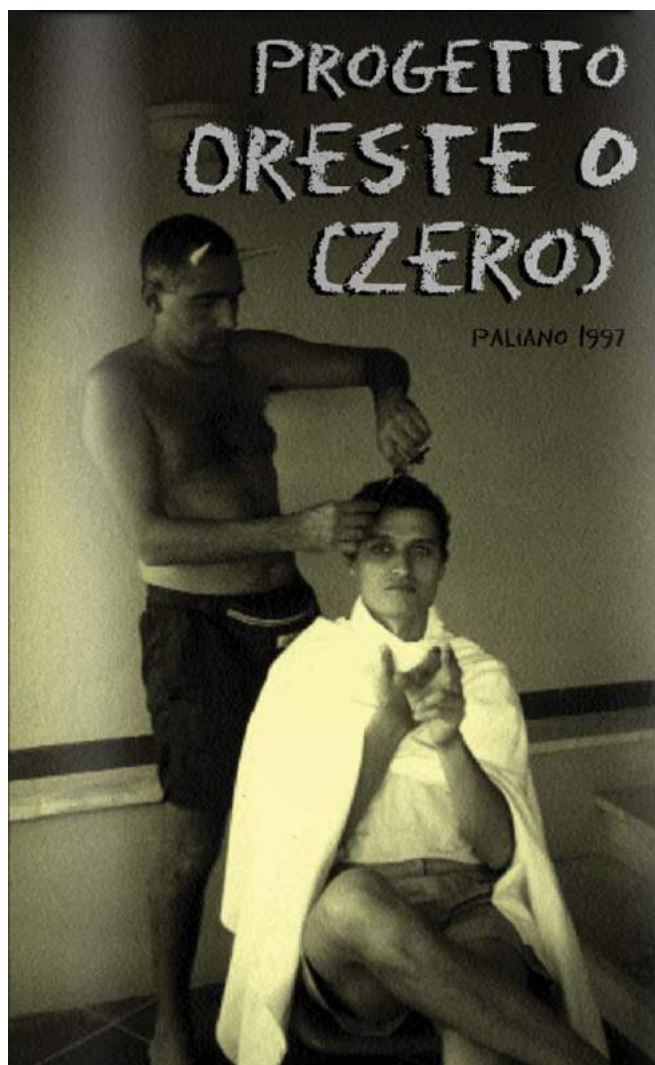
Appendice

Fig. 1. Locandina *Progetto Oreste (zero)*

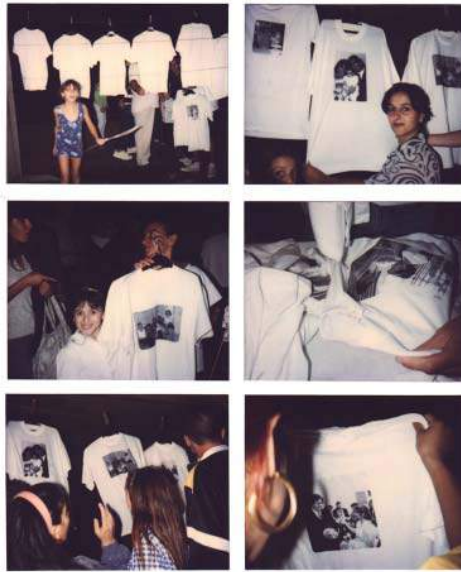


Fig. 2. Mappe percorsi Urbani *Super-eroi*, Trappeto Nord, 1998

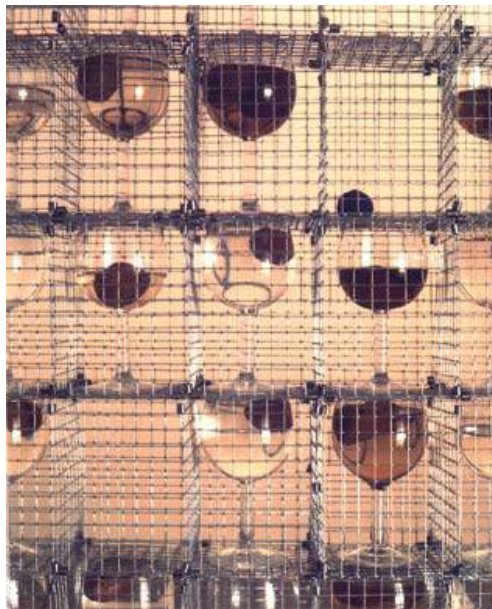


Fig. 3. Filippo Leonardi, *Contenitori*, dimensioni 220x160x15 cm, Galleria Collica, 1998



Fig. 4. Gianluca Lombardo e Stefania Perna, Progetto *Oreste*, 1999, Biennale di Venezia



Fig. 5. Gianluca Lombardo e Stefania Perna, Progetto *Oreste*, 1999, Biennale di Venezia



Fig. 6. *Porta della Bellezza*, progetto Fondazione Fiumara d'Arte, Librino (Ct)



Fig. 7. Canecapovolto, *Plagium*, frame da video, 1996-1999



Fig. 8. Canecapovolto, *Stereo_Verso Infinito-unfixed#17*, 2009



Fig. 9. Canecapovolto, *Nemico Interno Palermo* 2012, foto Vincenzo Todaro, courtesy Parking 095



Fig. 10. Canecapovolto, *Nemico Interno* l'intervista ai partecipanti Palermo 2012, foto Vincenzo Todaro, *courtesy* Parking 095



Fig. 11. Canecapovolto, *Hologram_Scafati* 2012 room installation, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095



Fig. 12. Canecapovolto, *Hologram_Scafati* 2012 scatola del mistero Canecapovolto, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095



Fig. 13. *Hologram_Scafati* 2012 operatore live performance, foto Ugo Villani, *courtesy* Parking 095.

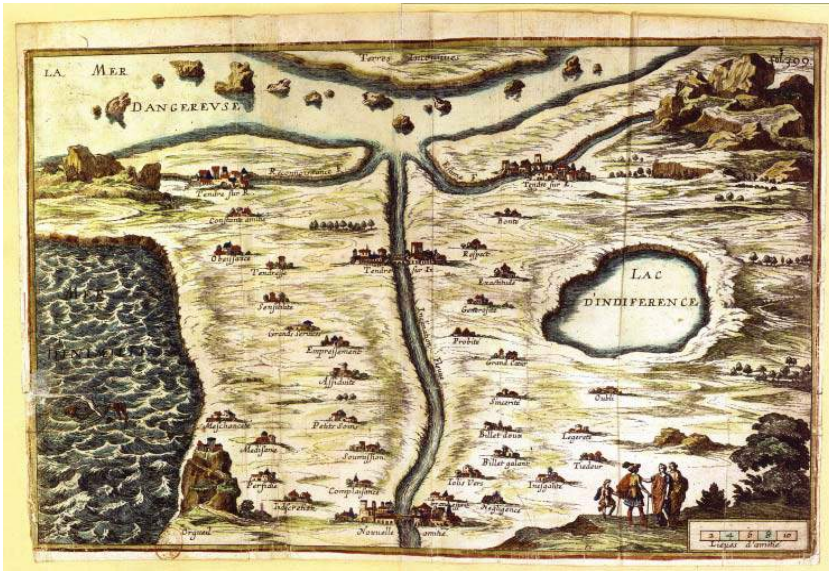


Fig. 14. François Chauveau, *Carte du pays de la Tendre*, incisione, 1654



Fig. 15. Canepapovolto, *Uomo Massa*, frame da video, 2007

Transgeografia. Le nuove esperienze dell'abitare tra i paesaggi mediatici dell'arte

Mario Savini*

Abstract

Le pratiche artistiche in rete, sempre più relazionali, sembrano aver mutato la complessità del territorio, annullando definitivamente ogni differenza tra centro e periferia. In generale, le concezioni relative alla natura dello spazio sono messe continuamente in discussione in quanto si è avviato un grande processo di unificazione e globalizzazione. Le nuove esperienze dell'abitare fanno parte di un'infrastruttura culturale che definirei "Transgeografia", un insieme di ecosistemi informativi che trasformano il territorio urbano in ambienti interattivi: il paesaggio è in grado di immagazzinare, scambiare e modificare dati attraverso le reti informatiche, facilitando l'accesso alla sfera pubblica. Nella riflessione proposta si cerca di

* Mario Savini, Dottorando in «Scienze giuridiche, politiche internazionali e della comunicazione. Norme, istituzioni e linguaggi» (XXVIII ciclo), Università degli Studi di Teramo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Campus di Coste Sant'Agostino, 64100 Teramo, email: mario.savini@postinterface.com.

Grazie a Raffaella Morselli e Franco Speroni per aver riletto il testo e per i consigli.

delineare, anche attraverso rilevanze socio-antropologiche, la nuova cognizione del territorio suggerita da opere interattive dove ogni singolo contributo diventa patrimonio comune.

The constant evolution of online artistic practices, that are increasingly relational, seem to have changed territorial complexity, eliminating any difference between center and periphery. In general, the different views on spacial nature are continually questioned due to the major unification and globalisation process. The new living experiences are part of a cultural infrastructure that I would define as “Transgeography”, i.e. a collection of information ecosystems that transform the urban territory into interactive environments: the landscape is able to store, exchange and modify data through computer networks, facilitating access to the public sphere. The purpose of this analysis is to outline, also from a socio-anthropological viewpoint, a new knowledge of the territory as suggested by interactive works, in which, every single contribution becomes common heritage.

Il lavoro *Net.flag*¹ di Mark Napier² – uno dei pionieri della Net art³ – può essere considerato una metafora sulla crisi di identità territoriale e sul superamento dei vincoli spaziali. È un’opera interattiva del 2002 ed è stata commissionata dal Solomon R. Guggenheim Museum di New York. L’artista americano invita gli utenti a costruire *online* delle bandiere e a sviluppare un dialogo sul loro valore simbolico. Si possono spostare e ricombinare le forme, i colori, gli emblemi appartenenti alla storia di qualsiasi nazione, reinventando il linguaggio visivo di vessilli internazionali. Ognuno può intervenire liberamente sull’immagine salvata dall’ultimo visitatore e registrare la personale interpretazione nella *browse history* dell’opera. *Net.flag* «è una bandiera per Internet» e rappresenta una realtà transitoria senza alcun tipo di confine dove tutti possono entrare nel vivo del processo evolutivo del progetto. Internet diventa così un terreno comune di esperienze diverse in grado di offrire inedite opportunità, spazi ogni volta mutevoli, eversivi rispetto all’organizzazione delle rigide funzioni urbane. Il lavoro di Mark Napier costituisce una riflessione importante sugli sviluppi imprevedibili dei paesaggi antropici e sul modo di ripensare le relazioni fra soggetto e territorio per il rinnovamento di una creatività democratica.

In particolare, le pratiche artistiche in rete, sempre più relazionali, hanno messo in discussione la staticità dei luoghi, facilitando il superamento delle barriere spazio-temporali: alcune opere sviluppano forme di comunicazione in una dimensione ubiquitaria, favorendo l’interazione in territori “lontani” e avviando una poetica pertinente agli spazi eterotopici⁴. Giovanni Boccia Artieri ribadisce che

¹ <<http://webart.guggenheim.org/netflag>>, 29.12.2013.

² <<http://marknapier.com>>, 29.12.2013.

³ «Nel 1995, un artista sloveno di nome Vuk Ćosić si imbattè casualmente nella parola “net. art” in una email con errori di trasmissione. In seguito il punto cadde e il termine “Net art” si affermò velocemente tra artisti nella nascente scena della *New Media Art*, diventando l’etichetta preferita per le pratiche artistiche basate su Internet»: Tribe, Jana 2006, p. 11.

⁴ Foucault 2006.

Le forme culturali mediali, secondo accoppiamenti evolutivi che portano fino ai *new media*, incorporano in modo crescente la contingenza del mondo e un orizzonte di planetarizzazione nel quale le potenzialità di astrattizzazione spazio/temporale, cioè le modalità di ubiquità/istantaneità vengono spinte al massimo⁵.

Questa tematica è precisata bene da Cecilia Guida, che introduce il modello interpretativo delle cosiddette *Spatial Practices*, basato sulla constatazione che non è possibile distinguere tra spazi della città e spazi della rete, perché ci sono solo procedure partecipative fluttuanti tra gli uni e gli altri⁶. Analogamente, Massimo Di Felice parla di spazio “atopico” e cioè di un abitare che non corrisponde più ad un luogo circoscritto né ad un *genius loci*⁷.

Nell'ecosistema di queste esperienze residenziali «la possibilità stessa di fissare confini alla città appare oggi inconcepibile, o, meglio, si è ridotta ad un affare puramente tecnico-amministrativo»⁸. I nuovi paesaggi culturali cambiano spontaneamente forma perché sollecitati da flussi continui di informazioni, sono spazi relazionali che affrontano, attraverso la condivisione delle idee, la complessità geografica, osservata, anche, nella sua struttura più intima. Nota, ad esempio, Lev Manovich che

Centinaia di migliaia di studenti, artisti e *designer* in tutto il mondo hanno accesso alle stesse idee, alle stesse informazioni e agli stessi strumenti. Perdono così di senso nozioni come “centro” e “periferia” culturale: sempre più spesso studenti, professionisti e governi dei Paesi “neo-globalizzati” mostrano una maggiore rapidità di aggiornamento rispetto ai vecchi “centri” culturali⁹.

Le nuove esperienze dell'abitare fanno parte di un'infrastruttura culturale che definirei “Transgeografia”, un insieme di ecosistemi informativi che trasformano il territorio urbano in ambienti interattivi: il paesaggio è in grado di immagazzinare, scambiare e modificare dati attraverso le reti informatiche, facilitando l'accesso alla sfera pubblica. I luoghi si fanno narrazioni dinamiche a cui tutti possono accedere, sono transiti di frammenti disparati che, ricomposti, generano un immaginario condiviso. La “Transgeografia”, territorio ibrido in cui il luogo intimo e privato dell'utente coincide con quello pubblico ed eterogeneo della collettività, ridisegna un'iconografia estetica basata sulla condivisione della conoscenza. In questo *habitat* creativo si apre una visione olistica che costruisce il sapere in modo collettivo, impedendo qualsiasi differenziazione tra paesaggio, informazione ed individuo. I cittadini sono diventati utenti attivi della rete ed hanno compreso il potenziale sociale, politico, economico e culturale del mondo digitale. È stato Howard Rheingold, nel celebre saggio

⁵ Boccia Artieri 2012, p. 33.

⁶ Guida 2012.

⁷ Di Felice 2010.

⁸ Cacciari 2004, p. 52.

⁹ Manovich 2010, p. 194.

Smart Mobs: The Next Social Revolution (New York 2002), ad evidenziare l'importanza delle tecnologie che rafforzano il potere dell'opinione pubblica e costruiscono forme inedite di azioni collettive dal basso.

Le strutture che definiscono l'identità dei territori urbani sono costantemente messe in discussione, assumono una forma fluida dai confini mutevoli dov'è impensabile poter stabilire delle diversità tra centro e periferia, così come delle distinzioni tra cose vicine e lontane. Gli elementi narrativi tipici della cultura convergente¹⁰ hanno posto le basi per prospettive che guardano allo spazio come un insieme di processi da scomporre e riprogettare. L'intreccio di storia, geografia e innovazione è la chiave interpretativa di un modo di abitare che esalta una nuova poetica del luogo.

È qui opportuno soffermarsi su alcune delle opere più significative del panorama artistico contemporaneo che, dall'inizio degli anni '90, attraverso i media digitali, hanno consentito agli utenti di manipolare, a diversi livelli semantici, l'identità di uno specifico ambiente. Nel 1993 l'avvento del *World Wide Web* ha portato ad un utilizzo diffuso della rete Internet, «il segno più rappresentativo della globalizzazione»¹¹, cambiando radicalmente il paesaggio dell'arte. Come giustamente ricordano Mark Tribe e Reena Jana:

benchè alcuni artisti abbiano usato Internet per diffondere documentazione di lavoro realizzato utilizzando altri mezzi (ad esempio, inserendo sul Web un portfolio di fotografie scannerizzate), altri hanno visto Internet come un mezzo a pieno diritto o come un nuovo tipo di spazio nel quale intervenire artisticamente¹².

Il fruitore, unico, ma anche duale, diventa coautore di un progetto artistico e si fa carico di reinterpretare la complessità di un luogo – che ha sostituito l'area espositiva tradizionalmente intesa – e lo carica dei suoi segni, annullando ogni vincolo spaziale e insieme anche temporale. Due eventi geograficamente distanti si unificano in «uno schermo divenuto ambiente»¹³ che evolve nella sua imprevedibilità: l'attenzione si pone sul suo carattere processuale e non rappresentativo¹⁴, sulla rimediazione¹⁵, pertanto sul concetto della fine del confine. I media, infatti, come più volte ha sottolineato Giovanni Boccia Artieri nel suo saggio *Stati di connessione* (Milano 2012), non sono più «finestre sul mondo», ma diventano «mondo», quindi «territori dell'abitare».

È interessante notare come alcune pratiche estetiche sollecitino una convergenza fra cultura digitale e saper fare di matrice artigianale. Viene in

¹⁰ Jenkins 2007.

¹¹ Manovich 2002, p. 22.

¹² Tribe, Jana 2006, p. 11.

¹³ De Kerckhove 2008, p. 168.

¹⁴ Deseriis, Marano 2003.

¹⁵ Bolter, Grusin 2002.

mente il lavoro *Dead Drops*¹⁶ (fig. 1) dell'artista tedesco Aram Bartholl¹⁷ in cui l'utente, per aderire alla costruzione del percorso globale¹⁸, deve anche munirsi di materiali e strumenti generalmente utilizzati nell'edilizia, ad esempio la malta e la cazzuola. Oppure, possiamo pensare a *Telegarden*¹⁹ (fig. 2), un lavoro di Ken Goldberg²⁰ e Joseph Santarromana²¹, in cui il pubblico attraverso la rete ha potuto contribuire alla realizzazione di uno spazio verde e rigoglioso per riscoprire, contemporaneamente, la manualità tipica di un giardiniere, coltivando e innaffiando delle piante. Come fa notare Nicolas Bourriaud:

osservando le pratiche artistiche contemporanee, più che di "forme" si dovrebbe parlare di "formazioni": all'opposto di un oggetto chiuso su se stesso per l'intervento di uno stile e di una firma, l'arte attuale mostra che non v'è forma se non nell'incontro, nella relazione dinamica che intrattiene una proposizione artistica con altre formazioni, artistiche o meno²².

Pertanto, l'artista non è più il genio isolato, ma è una sorta di "istigatore" che può avvalersi della collaborazione di molti altri individui. La "Transgeografia" elabora continuamente azioni performative, è aperta alla personalizzazione e si configura come florido paesaggio di esperienze sociali: i nuovi registri culturali esaminano questi spazi narrativi in una prospettiva interdisciplinare capace di stimolare processi creativi che fanno uscire l'opera dal contesto museale per raggiungere un'utenza diversificata. Queste modalità di fruizione e socializzazione creano un modo di abitare che dà valore tangibile ai dati forniti dagli utenti attraverso un'esperienza inedita, ricca e totalizzante, in una potenzialità immersiva: i luoghi si fanno manipolabili e rendono per sempre permeabile i margini tra simulazione e realtà in un racconto non lineare, spettacolare e in un flusso di idee e di comportamenti diversi. Come dichiara Massimo Di Felice:

la sostituzione della categoria di centro e del suo opposto, la periferia, con quella di rete implica non soltanto il superamento di una concezione gerarchica, ma un salutare ripensamento dell'abitare grazie all'introduzione di tipi di socialità che vanno oltre il significato del luogo²³.

Ovviamente, è cambiato anche il concetto di interfaccia, essa è diventata invisibile ed assomiglia ad un territorio da vivere, quasi ad una zona d'interferenza, un luogo di scambio, che si appropria di elementi quotidiani e personali per renderli pubblici e condivisibili. Si creano ambienti flessibili,

¹⁶ <<http://deaddrops.com>>, 29.12.2013.

¹⁷ <<http://datenform.de>>, 29.12.2013.

¹⁸ Bauman 1999.

¹⁹ <<http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars>>, 29.12.2013.

²⁰ <<http://goldberg.berkeley.edu>>, 29.12.2013.

²¹ <<http://system-yellow.com/santarromana.html>>, 29.12.2013.

²² Bourriaud 2010, pp. 20-21.

²³ Di Felice 2010, p. 302.

luoghi di transizione e di attraversamento in un nomadismo culturale che stimola la partecipazione allo sviluppo di ulteriori iniziative sociali. Chi si sposta nella “Transgeografia” sfrutta la rete come un vero e proprio luogo capace di produrre un effetto reale, un’azione concreta, in uno specifico territorio, allargando la definizione di spazio. L’interazione e l’integrazione diventano pertanto aspetti fondamentali per comprendere gli sviluppi di nuovi fenomeni migratori e di scenari in continua evoluzione. “Semplicità” potrebbe essere la parola chiave che spiega bene i movimenti delle persone da un posto all’altro nella società dell’informazione e che dà concretezza e forza al pensiero plurale²⁴, interprete di rapidi scambi di idee ed esperienze tra le diverse aree del pianeta. In questa coesistenza di geografie lontane, la progettazione si fa partecipata e i cittadini scelgono insieme come vogliono plasmarla: i materiali cambiano dinamicamente forma con la stessa elasticità dei *pixel* di uno schermo.

Nella “Transgeografia” una società creativa può costruire il mondo in maniera diversa, con una ricchezza di ambienti ed un capitale informazionale sconosciuti in passato.

I percorsi emozionali della Transgeografia. Gli esempi più rappresentativi

In questi nuovi paesaggi, l’esperienza in rete può costituire un sistema di supporto vitale. A dimostrarlo è Eduardo Kac²⁵ con l’installazione *Teleporting An Unknown State*²⁶ (fig. 3). L’opera è stata presentata per la prima volta nel 1994: gli utenti furono invitati a puntare le loro videocamere verso il cielo per catturare i fotoni e rimandarli in tempo reale, via internet, in una stanza completamente buia dove, in un piccolo letto di terra, veniva conservato un seme. La luce, proveniente da diverse parti del pianeta e diffusa da un proiettore, garantiva la fotosintesi, quindi la crescita e lo sviluppo di una forma di vita. Soltanto azioni di collaborazione e di responsabilità potevano assicurare la sopravvivenza della piccola pianta.

Anche *Telegarden*²⁷ fa riferimento al mondo della natura. È un progetto telerobotico di Ken Goldberg²⁸ e Joseph Santarromana²⁹, sviluppato presso la University of Southern California: il pubblico della rete interagiva con un giardino remoto che custodiva piante viventi. I membri della comunità potevano muovere un braccio robotico industriale per piantare un seme e innaffiarlo. Attraverso internet era anche possibile monitorare la crescita degli organismi

²⁴ Savini 2009.

²⁵ <<http://www.ekac.org>>, 29.12.2013.

²⁶ <<http://www.ekac.org/teleporting.html>>, 29.12.2013.

²⁷ Cfr. nota 12.

²⁸ Cfr. nota 13.

²⁹ Cfr. nota 14.

viventi. L'installazione artistica, presentata nel giugno 1995, è stata trasferita nella *hall* dell'*Ars Electronica Center* di Linz nel 1996 dove è rimasta online fino all'agosto 2004. Ogni pianta rappresentava un utente, un vero e proprio *avatar* che cresceva insieme agli altri "membri" del gruppo.

Nel 1996 Masaki Fujihata³⁰ ha proposto *Light on the Net*³¹ (fig. 4), una scultura di 49 lampade ordinate in una matrice (7x7) che poteva essere controllata dagli spettatori e visualizzata grazie ad una *webcam*. L'opera è stata installata nel Gifu Softopia Center di Tokyo ed il *feedback* era immediato. Attraverso un sito internet (che registrava gli indirizzi IP delle ultime dieci azioni) gli utenti potevano modificare l'illuminazione dello spazio pubblico.

La luce è anche protagonista dell'opera *Vectorial elevation*³² (fig. 5) di Rafael Lozano-Hemmer³³, un progetto artistico interattivo presentato per la prima volta in occasione dell'arrivo del nuovo millennio nello Zócalo di Città del Messico. Attraverso un programma di simulazione 3D, il sito www.alzado.net offriva agli utenti la possibilità di illuminare il cielo sopra la piazza, controllando la direzione di diciotto proiettori, quindi il movimento di potenti fasci di luce. Le sculture luminose, visualizzate da fotocamere digitali, costituivano una sorta di dialogo che andava a completarsi sulla pagina web dove i partecipanti potevano lasciare qualsiasi messaggio, poesie d'amore o proposte di matrimonio.

Anche per il lavoro *Eon*³⁴ (fig. 6) del 2003 gli utenti dovevano inviare delle frasi poetiche a Shawn Brixey³⁵. Le email vennero codificate tramite sintesi TTS (*text-to-speech*), modulando acqua ultra-pura e generando luce attraverso la sonoluminescenza. Il pubblico della rete poteva guardare lo *streaming* video della piccola fonte luminosa creata con le loro stesse parole.

In riferimento al graffitismo, nel 2005 John Geraci³⁶ ha proposto *Grafedia*³⁷ (fig. 7), un modo originale di "cliccare" le scritte sui muri di luoghi pubblici per visualizzare immagini, video o altri documenti. Le *tag*, realizzate con gesso o vernice, sono parole blu e sottolineate come fossero *hyperlink*: inviando un messaggio dal proprio cellulare è possibile ricevere una risposta ed avere il contenuto di riferimento. Tutti possono partecipare allo sviluppo di una città interattiva simile ad una pagina web, scegliendo una parola, scriverla ovunque ed associarle dei file. Le istruzioni sono indicate sul sito www.grafedia.net.

Nel 2008, in un locale pubblico di Berlino, Jens Wunderling³⁸ ha presentato *Default to public: tweetleak*³⁹ (fig. 8). Una stampante, simile ad un monolite,

³⁰ <<http://www.fujihata.jp>>, 29.12.2013.

³¹ <<http://www.fujihata.jp/lon96>>, 29.12.2013.

³² <http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php>, 29.12.2013.

³³ <<http://www.lozano-hemmer.com>>, 29.12.2013.

³⁴ <<http://shawnx.com/eon.php>>, 29.12.2013.

³⁵ <<http://shawnx.com>>, 29.12.2013.

³⁶ <<http://www.johngeraci.com>>, 29.12.2013.

³⁷ <<http://www.grafedia.net>>, 29.12.2013.

³⁸ <<http://jenswunderling.com>>, 29.12.2013.

³⁹ <<http://www.defaulttopublic.net/tweetleak/index.html>>, 29.12.2013.

fissava su nastri adesivi di carta i messaggi che gli utenti scrivevano via *Twitter*. Questi pezzi di informazione potevano essere incollati ovunque ed inseriti in un nuovo contesto, sfuggendo al controllo dei loro autori. In tal modo la città poteva diventare uno spazio da personalizzare ed interpretare in maniera originale.

L'anno successivo (dal 21 al 25 ottobre), Franz Cerami⁴⁰ ha proposto per la città di Napoli l'installazione *Light Your Blue*⁴¹ (fig. 9) con lo scopo di illuminare la scogliera intorno a Castel dell'Ovo. La gradazione del blu veniva determinata dalla scelta effettuata dagli utenti del sito www.lightyourblue.com. L'artista aveva chiesto alle persone di esprimere le proprie emozioni attraverso una sfumatura di colore: un segno capace di evocare il mare oppure il cielo.

Aram Bartholl⁴², invece, chiede agli utenti di intervenire come "artigiani" nelle architetture delle città. Nel 2010 l'artista ha avviato il progetto di *file sharing Dead Drops*⁴³, *work in progress* che invita le persone a murare, negli edifici pubblici, chiavi USB in cui poter collegare computer portatili per condividere documenti di ogni tipo. La dislocazione delle memorie si può conoscere grazie ad una mappa che indica le coordinate esatte registrate dai partecipanti. Nel sito ufficiale di *Dead Drops* – www.deaddrops.com – si possono consultare tutte le informazioni e i punti dove poter accedere allo scambio dei dati.

Una riflessione sull'identità connettiva, globale ed ubiqua è stata proposta da *Art is Open Source* (Salvatore Iaconesi e Oriana Persico)⁴⁴ nel 2011 con il progetto *The Electronic Man*⁴⁵ (fig. 10). La performance si è articolata attraverso tre elementi: un'interfaccia web, degli *sticker* urbani contenenti un QRCode, un'applicazione mobile. Gli utenti erano invitati a stampare e ad incollare i codici negli spazi pubblici delle città, quindi a registrare la loro posizione geografica. Ogni volta che qualcuno, in qualsiasi parte del mondo, prendeva parte alla *performance*, i telefoni di tutti i partecipanti vibravano contemporaneamente, dando vita al corpo di un nuovo essere digitale, l'Uomo Elettronico.

Nel mese di ottobre dello stesso anno, Stephen e Theodore Spyropoulos⁴⁶ hanno presentato l'installazione *Memory Cloud Detroit*⁴⁷ (fig. 11) all'ingresso del Detroit Institute of Art. Nelle due settimane precedenti l'appuntamento, sul sito www.voiceofdetroit.com sono stati raccolti e archiviati messaggi relativi alla città di Detroit per essere poi proiettati su nuvole di fumo. Durante l'evento

⁴⁰ <<http://www.franzcerami.com>>, 29.12.2013.

⁴¹ <<http://www.franzcerami.com/home/paramyths>>, 29.12.2013.

⁴² Cfr. nota 11.

⁴³ Cfr. nota 10.

⁴⁴ <<http://www.artisopensource.net>>, 29.12.2013.

⁴⁵ <<http://electronicman.artisopensource.net>>, 29.12.2013.

⁴⁶ <<http://minimaforms.com>>, 29.12.2013.

⁴⁷ <<http://minimaforms.com/#item=memory-cloud-detroit-2>>, 29.12.2013.

gli utenti continuavano ad inviare “appunti”, trasformando l’ambiente pubblico in uno spazio dinamico per la comunicazione.

Di grande impatto visivo è *Nature and Man in Rhapsody of Light*⁴⁸ (fig. 12) del 2013, un’opera realizzata da Jennifer Wen Ma⁴⁹ in collaborazione con Zheng Jianwei (*lighting designer*). Le facciate del Centro Acquatico Nazionale di Pechino, conosciuto come “Water Cube”, diventano una sorta di “pelle” che cambia quotidianamente colore – tramite un’illuminazione a LED – interpretando il contenuto di antichi insegnamenti cinesi (*I Ching*) e le emozioni dei cittadini espresse con *emoticon* attraverso alcuni *social media* come Weibo. Proprio sul concetto del superamento dei vincoli spaziali e sulle nuove esperienze dell’abitare Jennifer Wen Ma ribadisce che

la tecnologia moderna ha senz’altro accorciato le distanze e colmato il divario tra centro e periferia. Volendo osservare la questione con un’ottica diversa, forse, il “centro” potrebbe essere inteso meno come località geografica – New York, Parigi o Milano – e più come spazio individuale. Le persone sono in grado di organizzare la propria vita e le relazioni con gli altri basandosi sulla propria comprensione e conoscenza del mondo con l’aiuto della tecnologia. Le località geografiche perdono rilevanza ed è possibile essere coinvolti in attività che accadono nel mondo senza essere fisicamente presenti. La geografia diventa meno fisica e più psicologica. Detto questo, in ultima analisi, ciò che mantiene vivo l’interesse è ancora la curiosità intellettuale e l’empowerment personale. Disporre di un’infinità di informazioni è ancora solo uno strumento; è l’individuo a decidere quale uso farne e fino a che punto lui o lei voglia attivarlo⁵⁰.

Da queste opere emerge il valore della “Transgeografia”, una dimostrazione concreta di come l’arte sia in grado di travalicare frontiere politiche e culturali, alimentando un contesto ideale per la produzione e lo scambio di conoscenze e stimolando la partecipazione dei cittadini allo sviluppo di attività sociali e alla libera circolazione dei saperi. Si delineano però altri fattori importanti, quelle caratteristiche tipiche degli scenari dell’età ibrida⁵¹ che consistono nella compenetrazione tra differenti ambiti disciplinari, tra uffici ed abitazioni, tra diversi tipi di territorio, tra tecnologie ed esseri umani. Secondo Rosi Braidotti «l’oggetto tecnologico oggi si confonde con la carne in virtù di livelli di pervasività senza precedenti»⁵². Gli esempi riportati, infatti, dimostrano chiaramente che la natura umana non è più distinta dalla tecnologia, ma si fonde con essa: l’arte, dichiara Germano Celant,

ha capito definitivamente che per esprimersi e proporsi come processo di reinvenzione e incontro continui, non solo deve accettare l’intreccio e l’osmosi con altri linguaggi [...],

⁴⁸ <http://www.littlemeat.net/pictures/water_cube.html>, 29.12.2013.

⁴⁹ <<http://www.littlemeat.net>>, 29.12.2013.

⁵⁰ Il testo si riferisce ad una conversazione personalmente avuta con Jennifer Wen Ma il 5 dicembre 2013 via email.

⁵¹ Khanna, Khanna 2012.

⁵² Braidotti 2014, p. 117. Cfr. Koolhaas 2006.

ma deve pure esprimersi con la flessibilità di tutti i media. La forza dominante di tecniche emergenti, nel corso del ventesimo secolo [...], trova oggi un suo tempo “naturale” che le fa convivere e intrecciarsi senza alcun problema⁵³.

Il crollo del muro di Berlino e dell’Unione Sovietica sembra essere stato il motore trainante del cedimento di altri confini; l’altro fenomeno della globalizzazione che ha eliminato il concetto di centro e periferia facendo del mondo un insieme connesso più simile alla forma della rete che non agli schemi geometrico-prospettici ai quali eravamo abituati. La “Transgeografia” è un esempio di ibridazione, il tratto distintivo del nostro tempo.

Riferimenti bibliografici / References

- Abruzzese A. (2011), *Forme estetiche e società di massa*, Venezia: Marsilio.
- Bauman Z. (1999), *Globalization. The Human Consequences*, Cambridge-Oxford: Polity, 1998; trad. it. *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari: Laterza, 1999.
- Boccia Artieri G. (2012), *Stati di connessione*, Milano: Franco Angeli.
- Bolter J.D., Grusin R. (2002), *Remediation. Understanding new media*, Cambridge: The MIT Press, 1999; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano: Guerini, 2002.
- Bourriaud N. (2010), *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presses du Réel, 1998; trad. it. *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books, 2010.
- Braidotti R. (2014), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press, 2013; trad. it. *Il Postumano. La vita oltre l’individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma: DeriveApprodi, 2014.
- Cacciari M. (2004), *Nomadi in prigione*, in *La città infinita*, a cura di A. Bonomi, A. Abruzzese, Milano: Bruno Mondadori, pp. 51-58.
- Castells M. (2004), *The Informational City*, Oxford: Blackwell, 1989; trad. it. *La città delle reti*, Venezia: Marsilio, 2004.
- Celant G. (2008), *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema design, moda, musica e televisione*, Milano: Feltrinelli.
- De Kerckhove D. (2008), *Dall’alfabeto a internet. L’homme “littéré”: alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Milano-Udine: Mimesis.
- Deseriis M., Marano G. (2003), *Net.Art. L’arte della connessione*, Milano: Shake.
- Di Felice M. (2010), *Paesaggi post-urbani. La fine dell’esperienza urbana e le forme comunicative dell’abitare*, Milano: Bevivino.

⁵³ Celant 2008, p. 6.

- Foucault M. (2006), *Les hétérotopies, Les corps utopique*, Paris: Institut National de l'audiovisuel, 2004; trad. it. *Utopie. Eterotopia*, Napoli: Cronopio, 2006.
- Guida C. (2012), *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano: Franco Angeli.
- Jenkins H. (2007), *Convergence culture. Where old and new media collide*, New York: New York University Press, 2006; trad. it. *Cultura convergente. Dove collidono i vecchi e i nuovi media*, Milano: Apogeo, 2007.
- Khanna A., Khanna P. (2013), *Hybrid Reality. Thriving in the Emerging Human-Technology Civilization*, New York: TED Conferences LLC, 2012; trad. it. *L'età ibrida. Il potere della tecnologia nella competizione globale*, Torino: Codice, 2013.
- Koolhaas R., (2006), *Junkspace*, 2001; trad. it. *Junkspace*, Macerata: Quodlibet, 2006.
- Lévy P. (1996), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris: La Découverte, 1994; trad. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano: Feltrinelli, 1996.
- Manovich L. (2002), *The Language of New Media*, Cambridge: The MIT Press, 2001; trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano: Olivares, 2002.
- Manovich L. (2010), *Software Takes Command*, online: <http://softwarestudies.com/softbook/manovich_softbook_11_20_2008.pdf>, 03.04.2014; trad. it. *Software culture*, Milano: Olivares, 2010.
- Palumbo M.L. (2012), *Paesaggi sensibili. Architettura a sostegno della vita*, Palermo: Duepunti.
- Petullà L. (2013), *Ubiquitous media. Il futuro che viviamo*, in *Media che cambiano, parole che restano*, a cura di D. Borrelli, M. Gavrila, Milano: Franco Angeli, pp. 209-219.
- Rheingold H. (2003), *Smart Mobs: the Next Social Revolution*, Cambridge: Perseus Publishing, 2002; trad. it. *Smart mobs. Tecnologie senza fili, la rivoluzione sociale prossima ventura*, Milano: Raffaello Cortina, 2003.
- Savini M. (2009), *Postinterface. L'evoluzione connettiva e la diffusione del pensiero plurale*, Pisa: Plus – Pisa University Press.
- Tribe M., Jana R. (2006), *New Media Art*, 2006; trad. it. *New Media Art*, Köln: Taschen, 2006.

Appendice

Fig. 1. Aram Bartholl, *Dead Drops* (2010)



Fig. 2. Ken Goldberg, Joseph Santarromana, *Telegarden*, Linz, Ars Electronica Center (1996/2004)

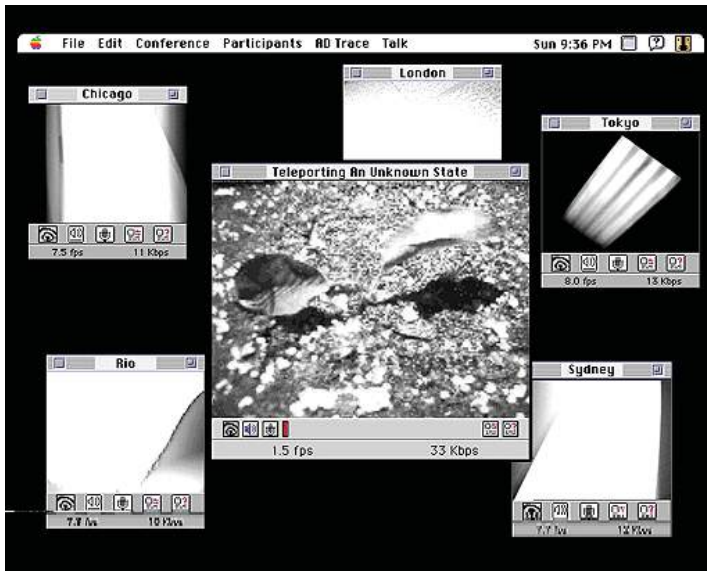


Fig. 3. Eduardo Kac, *Teleporting An Unknown State* (1994/1996)



Fig. 4. Masaki Fujihata, *Light on the Net*, Tokyo, Gifu Softopia (1996)



Fig. 5. Rafael Lozano-Hemmer, *Vectorial elevation*, Città del Messico, Zócalo (1999/200)

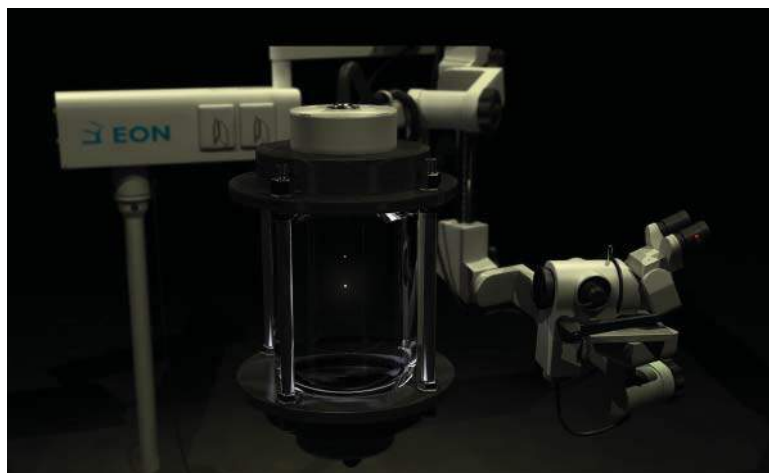


Fig. 6. Shawn Brixey, *Eon* (2003)



Fig. 7. John Geraci, *Grafedia* (2005)



Fig. 8. Jens Wunderling, *Default to public: tweetleak*, Berlino, Sankt Oberholz (2008)



Fig. 9. Franz Cerami, *Light Your Blue*, Napoli, scogliera di Castel dell'Ovo (2009)



Fig. 10. Art is Open Source (Salvatore Iaconesi, Oriana Persico), *The Electronic Man* (2011)



Fig. 11. Stephen Spyropoulos, Theodore Spyropoulos, *Memory Cloud Detroit*, Detroit, The Detroit Institute of Arts (2011)



Fig. 12. Jennifer Wen Ma, *Nature and Man in Rhapsody of Light*, Pechino, Centro Acquatico Nazionale (2013)

Struttura reticolare e gestione sistemica per i musei italiani

Marta Maria Montella*

Abstract

L'articolo si propone di: a) chiarire i caratteri distintivi delle reti museali e dei sistemi museali; b) focalizzare le potenzialità di tali assetti strutturali e gestionali per ottimizzare l'efficacia e l'efficienza delle organizzazioni museali italiane; c) modellizzare le fasi del processo di costituzione di network museali e di implementazione dei relativi sistemi. A tal fine ci si avvarrà, oltre che della letteratura di merito, anche dell'analisi del Sistema Museale Regionale dell'Umbria, da molti riconosciuto come la più riuscita e innovativa forma di condivisione su larga scala di strategie, servizi, assetti organizzativi, indirizzi culturali, contenuti scientifici e strumentazione tecnica e amministrativa. L'intento è di contribuire agli studi dedicati alle reti e ai sistemi museali, il cui strategico ruolo è ormai largamente riconosciuto, e di prospettare indicazioni di *policy* ai *decision makers* della pubblica amministrazione del settore culturale in ordine alla progettazione e allo sviluppo di tali processi.

* Marta Maria Montella, Assegnista di ricerca di Economia e gestione delle imprese, Dipartimento di Management, Facoltà di Economia, Università di Roma "La Sapienza", piazzale Aldo Moro, 5, 00185 Roma, e-mail: martamaria.montella@uniroma1.it.

The article aims to: a) clarify the distinctive features of museum networks and museum systems; b) focus on the potential of these structural and management solutions to optimize the effectiveness and efficiency of the Italian museum organizations; c) modelize the phases of the process of setting up museum networks and implementation of the related systems. To this end we will make use, in addition to literature on the subject, of the analysis of the Umbria Regional Museum System, widely recognized as the most successful and innovative form of large-scale sharing of strategies, services, organizational structures, cultural policies, scientific contents and administrative and technical equipment. The intention is to contribute to studies on museum networks and systems, whose strategic role is now widely recognized, and propose policy indication to decision makers in the public administration of the cultural sector regarding the design and development of these processes.

1. *Introduzione*

Il riconoscimento del network come soluzione organizzativa più consonante con il contesto post-moderno e il sorgere negli ultimi decenni nel territorio nazionale di un gran numero di reti e sistemi museali, benché con caratteristiche assai diverse tra loro, hanno portato tali tematiche all'attenzione degli studiosi, specialmente in ambito economico-aziendale e segnatamente manageriale. Assetti organizzativi di tipo reticolare e modelli gestionali rispondenti alla prospettiva sistemica sono così stati anche formalmente riconosciuti quali migliori soluzioni per ottimizzare l'efficacia e l'efficienza dei musei soprattutto italiani, giacché per lo più di piccole dimensioni, capillarmente distribuiti sul territorio e di primario interesse locale, nonché gravati da pesanti vincoli interni finanziari, organizzativi, produttivi.

Tutt'oggi, però, si riscontra nella letteratura di merito la mancanza di una univoca definizione delle locuzioni "rete museale" e "sistema museale", impiegate a volte come sinonimi e altre volte riferite ad aggregazioni museali fin troppo eterogenee, così generando confusione e incorrendo in scorrettezze metodologiche. Inoltre anche il processo di progettazione e di sviluppo di tali soluzioni in ambito museale non appare identificato con un adeguato livello di sistematicità.

Il paper si propone pertanto di: a) definire i caratteri distintivi delle reti e dei sistemi museali; b) focalizzare le potenzialità di tali soluzioni organizzative e gestionali per ottimizzare l'efficacia e l'efficienza dei musei soprattutto italiani; c) modellizzare le fasi del processo di costituzione di network museali e di implementazione del sistema.

A tal fine ci si avvarrà della letteratura economico-aziendale e segnatamente manageriale dapprima per delineare il quadro teorico di riferimento, con particolare riguardo, da un lato, alle reti d'impresa e, dall'altro, ai caratteri

peculiari del patrimonio museale italiano. Quindi si focalizzerà l'attenzione sull'applicazione degli assetti reticolari in ambito museale e sulla loro gestione in ottica sistemica. In particolare ci si propone di: a) definire distintamente le reti e i sistemi museali, basandosi sui paradigmi dell'approccio sistemico vitale; b) individuare i principali vantaggi potenzialmente conseguibili attraverso l'implementazione di tali soluzioni, considerando anche la letteratura che postula la valorizzazione integrata del territorio e delle sue peculiari risorse culturali; c) indicare le più adeguate modalità di realizzazione e di funzionamento di reti e sistemi museali; d) identificare le maggiori criticità attualmente riscontrabili quanto alle esperienze esistenti in Italia.

Verrà poi presentata l'indagine condotta sul Sistema Museale Regionale dell'Umbria, da molti riconosciuto come la più riuscita e innovativa forma di condivisione su larga scala di strategie, servizi, assetti organizzativi, indirizzi culturali, contenuti scientifici e strumentazione tecnica e amministrativa.

Sulla scorta delle indicazioni progettuali e attuative tratte dal *case study* si giungerà infine a proporre un modello per la costituzione di una rete museale e per la sua gestione in ottica sistemica.

2. Assetti inter-organizzativi. Diffusione e determinanti

Il mutamento post-moderno del contesto socio-economico, con particolare riguardo alle condizioni di mercato, ha portato le imprese a modificare le proprie strategie produttive e competitive in direzione di cooperazioni interaziendali e di network¹. Così, a partire dall'ultimo ventennio del '900, assetti inter-organizzativi sono stati spontaneamente sperimentati dalle piccole imprese italiane e nell'attuale stagione dell'economia della conoscenza la rete sta diventando la forma più diffusa della produzione e del consumo².

Il network, rispetto alle tradizionali soluzioni organizzative di *make or buy*³, risulta difatti molto più adeguato alla complessità con la quale le imprese sono portate a misurarsi. Come noto, difatti, questo consente ad ogni singola componente di ridurre gli svantaggi derivanti dalla limitata dimensione, ottenendo un valore incrementale derivante dalle relazioni d'insieme⁴. Ciò favorirà il conseguimento dell'eccellenza, intesa come innalzamento del livello di efficienza – a seguito della riduzione dei costi gestionali e amministrativi – a fronte del contestuale incremento quali-quantitativo dell'offerta.

¹ Mariti 1980; Lorenzoni 1987, 1990, 1992.

² Rullani 2008; Vicari 2008.

³ Coase 1937; Williamson 1973.

⁴ Una rete di imprese, infatti, si crea attraverso la costituzione di legami di tipo cooperativo, fondati su una sovrapposizione di interessi, tra un'impresa (*focal firm*) e altri soggetti, al fine di realizzare i propri obiettivi strategici a beneficio di tutte le parti coinvolte.

Ciò deriva dal conseguimento di economie di scala⁵ e di scopo, nonché dalla possibilità di ridurre i costi di transazione e di incertezza e i rischi in particolare associati allo sviluppo di un nuovo prodotto o processo produttivo. Il network, maggiormente elastico e flessibile, favorisce inoltre innovazioni di prodotto, processo e organizzazione⁶, favorendo effetti di apprendimento (di ordine tecnologico, produttivo, commerciale, finanziario e manageriale) altrimenti difficilmente possibili⁷.

Tuttavia per l'implementazione di reti occorrono processi complessi, fondati su relazioni di scambio di contenuto sociale, economico e informativo e sul reciproco adattamento dinamico⁸. Le relazioni che legano i componenti del network, formalmente autonomi⁹, sono difatti basate sul rispetto dei reciproci interessi, sul mutuo impegno per la realizzazione del comune obiettivo finale (*commitment*) e, soprattutto, sulla vicendevole fiducia¹⁰, indispensabile per la risoluzione dei problemi inter-organizzativi e per il trasferimento di *know-how*¹¹.

3. I piccoli musei locali italiani

Le caratteristiche che identificano e differenziano la maggior parte dei musei italiani derivano in larga misura dalla loro origine. Ad eccezione dei grandi stabilimenti museali sette-ottocenteschi (Roma, Napoli, Firenze, Milano, Bologna e Venezia), la generalità dei musei della penisola si è formata infatti dopo l'unità nazionale per evitare la dispersione del patrimonio in seguito

⁵ Queste derivano in particolare dalla ripartizione dei costi fissi tra più unità e dagli acquisti congiunti che permettono di ottimizzare la produttività degli investimenti, sommando quelli necessari a ciascuna impresa della rete per fronteggiare le medesime esigenze e così mobilitando un maggiore volume complessivo di risorse.

⁶ Rullani 1985; Di Bernardo *et al.* 1986; Boari, Odorici 2007.

⁷ Esso consente di accedere a risorse – materiali e non – e a competenze spesso non facilmente reperibili nel mercato e di generarne di nuove sfruttando la complementarità tra i partner (apprendimento collettivo *learning by cooperating*, Albertini 1990).

⁸ In particolare si rendono necessari adeguati meccanismi operativi, che permettano di coordinare e controllare le singole componenti e di metterle in grado di interagire tramite linguaggi, codici e canali comuni e condivisi, nonché investimenti comuni – o almeno convergenti – quanto alla logistica e ai sistemi di auto-regolamentazione e di *governance*.

⁹ Un network, difatti, può dirsi pienamente evoluto quando comprende soggetti economici formalmente autonomi, che si identificano come sistemi aperti e che sono vicendevolmente legati da relazioni non casuali (Pencarelli 1992). In particolare i rapporti di scambio tra i nodi debbono essere a scadenza protratta e strutturati, vale a dire con programmazione dei ruoli dei membri per la realizzazione dell'obiettivo finale, comunemente definito o accettato.

¹⁰ Thorelli 1986; Vicari 1992; Cafferata 1995.

¹¹ Vaccà 1986.

alle demaniazioni postunitarie di chiese ed altri edifici religiosi¹². Essi vennero dunque costituiti non con capolavori esotici intenzionalmente collezionati, ma con oggetti eterogenei provenienti dai dintorni e lì ricoverati di necessità. Vennero organizzati in forma civica, insediati in edifici anche di notevole pregio e risultano prevalentemente addensati nelle regioni centrali e in alcune settentrionali.

I musei italiani, pertanto, sono normalmente pubblici e, segnatamente, di proprietà comunale, e dunque finalizzati all'accrescimento del capitale umano dei cittadini; numerosissimi; di ridotte dimensioni e capillarmente distribuiti sul territorio. Dispongono di raccolte di quantità ridotta e di primario interesse locale, giacché fortemente contestualizzate e largamente scremate di capolavori, ma di enorme valore culturale. Il loro primario valore, difatti, risiede non nel pregio estetico-formale e nei caratteri di eccellenza, ma nella carica di informazioni storiche che esse incorporano circa le comuni condizioni di esistenza e dunque di civiltà inerenti a luoghi e tempi specifici.

L'elemento che più identifica e differenzia la comune specie dei musei italiani risulta dunque il loro essere saldamente legati all'identità culturale e storica del territorio e pertanto pienamente comprensibili solo in relazione all'ambiente fisico e storico di appartenenza. Ciò fa dell'Italia un ininterrotto museo diffuso a cielo aperto¹³.

Al contempo la maggior parte dei musei risulta però gravata da pesanti vincoli interni finanziari, organizzativi, produttivi ed economici. Sono infatti condizionati da limitatissimi tetti di spesa consentiti agli enti di appartenenza (per lo più comuni che non superano i 5.000 abitanti) e da una struttura dei costi caratterizzata dalla prevalenza di quelli fissi¹⁴, sicché, a fronte del potenziale di domanda, il *break-even point* richiede volumi di produzione impossibili sia da realizzare che da collocare. Ciò rende normalmente impossibile conseguire il confine efficiente dell'organizzazione in forma singola¹⁵.

3.1 *Patrimonio museale italiano, nozioni di cultura e di bene culturale*

I caratteri appena messi in luce spiegano perché i piccoli musei italiani, rimasti ancora ad inizio '800 assai integrati nel contesto cittadino e connessi ad un'idea di tutela per la quale si preferiva che i materiali conservassero le proprie

¹² Le demaniazioni comportarono l'acquisizione da parte dello Stato e il cambiamento d'uso di tali strutture.

¹³ Chastel 1980.

¹⁴ Valentino 1992.

¹⁵ Il margine di contribuzione della maggior parte di questi – spesso della tipologia sprezzantemente definita dagli anglosassoni *one man museum* – è negativo al punto da non coprire non solo i costi fissi, ma nemmeno quelli variabili per la produzione dei servizi, tanto che il disavanzo gestionale si accresce all'aumentare della quantità e della qualità delle attività.

sedi e funzioni¹⁶, abbiano fortemente sofferto l'affermazione di una nozione di cultura monumentale ed estetizzante, la diminuzione dell'orgoglio dei municipi per le memorie della propria identità comunitaria e il completo accentramento nazionale delle organizzazioni amministrative del Paese. Molto, all'opposto, gli è giovata la diffusione a partire dagli anni '60 del '900 di una nozione di cultura di ampia significazione antropologica e di determinante estensione territoriale, rispondente ad un impianto sistemico e funzionalista, nonché il trasferimento alle Regioni delle competenze in materia di musei locali prima esercitate dallo Stato (D.P.R. 3/1972¹⁷).

In Italia, a partire dagli anni '60, per *cultura* si viene ad intendere l'insieme sistemico delle risorse materiali e immateriali di cui una comunità dispone per rispondere ai bisogni da essa avvertiti in un dato tempo e luogo. Tale nozione, da declinare in rapporto al contesto geografico e storico di riferimento, è quindi assai prossima a quella di civiltà. Essa si distingue, pertanto, dal concetto di arte e porta a riconoscere il valore propriamente culturale (*bene culturale*) anche di tipologie di beni né rari né di notevole pregio artistico¹⁸, ma capaci di una significativa e veritiera informazione storica circa le comuni condizioni di esistenza e dunque di civiltà inerenti a luoghi e tempi specifici.

Ciò induce a preferire alla tradizionale illustrazione del solo pregio formale degli oggetti musealizzati e a valutazioni strettamente disciplinari – e, dunque, alla “finzione artificiale”¹⁹ –, l'esplicitazione della “funzione naturale”, ovvero dell'insieme delle cause di ogni genere che ne determinarono la produzione, la forma e i materiali e le eventuali modificazioni successive.

Al contempo il territorio viene ad essere considerato dapprima come *ambiente-milieu*²⁰ e poi come *paesaggio*²¹, ovvero come forma visibile della storia, in quanto spazio di accumulazione delle risorse culturali generate dal secolare succedersi delle civiltà.

Viene così ad essere riconosciuta l'importanza primaria dei contesti, affermando che il sistema di relazioni è un valore culturale di per sé e chiarisce e pertanto incrementa il significato dei singoli e anche più cospicui elementi.

¹⁶ Montella M. 2009; Quattrocioni *et al.* 2012.

¹⁷ “Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali ed uffici”.

¹⁸ Tali selezionate cose di eccezionale rarità e pregio erano le sole ad essere considerate in Italia degne di attenzione nell'età moderna anche ai sensi di legge (L. 1089/39 e L. 1497/39).

¹⁹ Tale locuzione si riferisce alla funzione, estranea alla loro origine, assegnata agli oggetti al momento del loro ingresso nel museo per rappresentare, ad esempio, una certa fase artistica, un certo momento del gusto.

²⁰ Dansero 1998.

²¹ Rullani 1997.

4. Reti e sistemi museali

In letteratura le locuzioni “rete museale” e “sistema museale” non risultano chiaramente definite né distinte, né utilizzate in modo univoco. Al contrario vengono a volte impiegate come sinonimi e altre volte riferite ad aggregazioni museali fin troppo eterogenee, così generando confusione e incorrendo in scorrettezze metodologiche.

Pare pertanto opportuno proporre, seppur sinteticamente, una differenziazione tra tali locuzioni rifacendosi ai paradigmi dell’approccio sistemico vitale²². Così una rete museale è definibile come assetto strutturale prodotto dall’instaurazione di legami cooperativi tra più organizzazioni museali, ovvero l’insieme dei musei-componenti e delle relazioni che intercorrono tra essi. Un sistema museale può intendersi quale assetto gestionale in prospettiva olistica; esso si origina nel momento in cui si implementeranno effettivamente alcune delle relazioni preimpostate tra i musei della rete, che si troveranno quindi ad interagire in ragione del raggiungimento di uno specifico obiettivo²³. Da una stessa struttura-rete museale possono dunque emergere molteplici sistemi (o sotto-sistemi) a seconda della specifica attività che si vuole svolgere in modo condiviso. Tale concetto si riflette nel concetto di “network a geometria variabile”, per il quale il sistema (o più precisamente i sottosistemi) dovrebbe essere dimensionati in ragione del corretto confine efficiente delle connesse attività. Occorre infine precisare che d’ora in avanti il termine network verrà utilizzato per indicare, in modo generale, modelli di gestione sistemica basati su assetti organizzativi di tipo reticolare.

4.1 Vantaggi conseguibili

Il ricorso a forme di *make together* è auspicato nel nostro Paese anche a livello normativo (D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 e D.Lgs. 24 marzo 2006, n. 156)²⁴.

I network, infatti, appaiono assolutamente indispensabili perché gli oltre quattromila musei locali italiani possano creare valore per sé e per gli *stakeholders*.

²² Golinelli 2011.

²³ Il sistema museale è dunque definibile come la struttura-rete di musei in azione.

²⁴ Tali disposizioni prevedono all’art. 112, comma 9, che soggetti pubblici e privati possano accordarsi per «regolare servizi strumentali comuni destinati alla fruizione e alla valorizzazione di beni culturali» e istituire «forme consortili non imprenditoriali per la gestione di uffici comuni». In particolare è prevista la possibilità di “centri di acquisto” in comune di beni e servizi, di strutture comuni per la fornitura al pubblico di servizi strumentali, di “organici d’area” per l’utilizzo in più luoghi del personale.

Sotto il profilo culturale, essendo le raccolte dei piccoli musei italiani reciprocamente complementari, in quanto provenienti da luoghi culturalmente coesi, i network risultano decisivi per esplicitare le significative connessioni storiche fra le raccolte di ciascun museo e fra queste e il territorio locale. Ciò è anche il presupposto per implementare politiche di valorizzazione a dimensione del paesaggio, quale compiuta manifestazione dei beni culturali, secondo un approccio integrato e sistemico, così da cogliere il valore strategico dei luoghi²⁵. Una soddisfacente esperienza dei luoghi, le cui risorse materiali e immateriali sono state distribuite nel corso dei secoli con una razionalità non sempre immediatamente percepibile a distanza di tempo, necessita, infatti, di essere agevolata con percorsi ordinati grazie a cardini appositi, quali si prestano ad essere i musei italiani proprio per la loro capillare diffusione e per il loro carattere locale. Assai utile a tal fine risulta la strategia del museo-territorio²⁶.

In questa direzione vanno, per altro, anche le raccomandazioni dei decreti ministeriali italiani, laddove hanno aggiunto un ambito VIII, dedicato al rapporto tra musei e territorio, rispetto ai sette previsti in ambito internazionale, avvertendo che «il territorio come “museo diffuso” [...] può essere goduto e rispettato soltanto se trova nel museo-istituto una sede idonea di interpretazione e comunicazione dei propri valori»²⁷. Anche l'*International Cultural Tourism Charter: Managing Tourism at Places of Heritage Significance* (ICOMOS, Paris 1999) persegue il potenziamento di sistemi per la gestione del patrimonio culturale per renderne accessibile ai fruitori i significati singoli e d'insieme.

Altresì i network sono assolutamente indispensabili²⁸ per superare i vincoli finanziari, organizzativi, produttivi e il condizionamento economico strutturale dovuto alla ridotta quantità dell'utenza che gravano sui piccoli musei locali. Sarebbe infatti possibile conseguire decisive economie di scala, nonché di saturazione, di specializzazione e di apprendimento, a cominciare dal *back office*, in ciascuna delle tre macro-aree delle attività caratteristiche: scientifico-culturale, amministrativa, tecnica²⁹.

²⁵ Franch 2002, 2010; Bonel *et al.* 2005; Gregori 2005; Martini 2005; Pencarelli, Splendiani 2008.

²⁶ Questa può essere segmentata nelle strategie del: a) “museo-risarcimento”, consistente nel presentare gli oggetti con informazioni che consentano di risarcire i nessi, strappati all'atto della musealizzazione, che li legano al contesto fisico e storico-culturale di provenienza e che dunque ne spiegano l'origine e la forma; b) “museo-cardine itinerario”, per la quale ciascun museo agisce come stazione di posta al servizio di un'articolata itineraria territoriale; c) “museo-piazza”, consistente nella predisposizione di servizi di accoglienza e di informazione che spingano i visitatori alla scoperta del patrimonio culturale materiale e immateriale diffuso nella città e nei luoghi circostanti; d) “museo-rete”, per la quale ciascun museo presenta al visitatore i musei successivi e i migliori percorsi per raggiungerli, così mettendo a leva l'intero patrimonio diffuso nel territorio compreso fra un museo e l'altro. Montella M. 2003; Dragoni 2005.

²⁷ D.M. 10 maggio 2001, “Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, D.Lgs. n. 112/98)”.

²⁸ Bagdadli 1995, 1997, 2001.

²⁹ A titolo esemplificativo si consideri, per le attività sia di *back* che di *front office*, l'importanza

Al contempo il network permetterebbe di raggiungere obiettivi rispondenti a strategie di differenziazione. Particolarmente efficace risulterebbe, difatti, per l'incremento quali-quantitativo dell'offerta e per l'implementazione di un marketing differenziato, giacché il prodotto integrato creato in tal modo riuscirebbe meglio ad intercettare i molteplici interessi che muovono i diversi *clusters* di domanda e, pertanto, ad attrarre un numero sempre maggiore di visitatori.

Anche in ordine alle attività di promozione il network permetterebbe di accrescere il prestigio e rafforzare l'immagine dell'insieme e di ciascun museo-componente³⁰.

4.2 Caratteristiche

Per ottenere al meglio tutti i benefici possibili sarebbe assai vantaggioso che il network fosse quanto più ampio possibile, ovvero che:

- comprendesse musei non solo omogenei, ma di ogni specie;
- venisse allargato ad altri luoghi di interesse culturale;
- coinvolgesse stabilmente una vasta gamma di fornitori suscettibili di forme di *contracting-out* come l'università e altri centri di studio e imprese di varia specializzazione (restauro, editoria, turismo...).

Persino converrebbe che esso intersecasse le altre filiere produttive locali (turismo, artigianato, enogastronomia...), giacché ciò consentirebbe di avvicinare altre fonti di competenze e di acquisire risorse finanziarie aggiuntive.

Tale soluzione inter-organizzativa dovrebbe altresì essere realizzata a geometria variabile³¹, ovvero in modo tale da far emergere dalla rete di attori coinvolti molteplici sub-sistemi, volta a volta dimensionati secondo le soglie di efficienza che caratterizzano le differenti specie dei processi e delle connesse forniture di materiali e servizi ai quali questi intendono provvedere insieme³².

del coordinamento per la formazione, l'aggiornamento e l'impiego del personale. Quanto alle funzioni di catalogazione e di restauro e ai connessi servizi di documentazione e di informazione soprattutto si pensi all'acquisto congiunto di *hardware* e alla costituzione e gestione di centri unici di utilità comune per la raccolta, la elaborazione, la restituzione e la eventuale commercializzazione dei dati e delle immagini. Circa la sicurezza, oltre all'acquisto congiunto dei materiali e della connessa assistenza di manutenzione ordinaria, di notevole conto è la possibilità di servizi comuni di controllo a distanza e di pronto intervento.

³⁰ Zan 1999.

³¹ Montella M. 2003.

³² Ad esempio, per il pronto intervento in caso di incendio o furto non sarebbe efficiente coinvolgere impianti troppo distanti fra loro, mentre per il *rights management* la dimensione ottimale si colloca a scala sovra-regionale. Per altro la soglia efficiente va anche considerata dal lato della spesa, solitamente improduttiva nel caso di gestioni singole. Il fabbisogno e i mezzi di un singolo e piccolo museo per la manutenzione ordinaria degli impianti o delle strutture o delle raccolte sono, ad esempio, di così modesta entità, da non configurarsi come investimento produttivo di effetti economici e occupazionali connessi alla nascita di nuove imprese o al potenziamento delle esistenti.

Un tale criterio si confà a processi di costituzione di tipo *bottom-up*, procedendo per aggregazioni informali fondate su un'adesione volontaria³³. In tal senso particolarmente rilevante risulta la «forza dei legami deboli» tra le parti³⁴, ovvero la volontà di perpetuare nel tempo un'esperienza sperimentata con risultati vantaggiosi e di implementarne altre. In altre parole, il network sorgerebbe come somma di legami successivi, partendo con una o poche attività in rete e aggiungendone progressivamente altre. Il suo mantenimento non risponderebbe allora ad un obbligo, né sarebbe determinato dall'esistenza di scarsa reversibilità tecnica, ma resterebbe affidato alla libera volontà dei partecipanti. Non va però dimenticato che la presenza di un soggetto (generalmente riconoscibile nella pubblica amministrazione) che svolga il ruolo di organo di governo, assumendosi il compito di guidare il network verso il raggiungimento degli obiettivi sistemici, è comunque una determinante di successo.

4.3 Criticità

In Italia si è registrata la nascita di un gran numero di “reti e sistemi” museali.

Troppo spesso però tali soluzioni hanno soltanto il nome di rete o di sistema. Difatti esse risultano limitate al conseguimento di obiettivi di marketing, non essendo normalmente sostenute da preve soluzioni dei problemi di inefficienza economica e produttiva che impediscono di soddisfare adeguatamente i visitatori catturati.

Specie quando si tratti di collaborazioni che coinvolgano organizzazioni a titolarità pubblica, accade così che il progetto sconti una indisponibilità ad impegnarsi nell'implementazione di network per affrontare i vincoli interni ai musei. Tale atteggiamento è per lo più imputabile agli elevati costi conflittuali determinati dalle divergenti valutazioni possibili circa la ripartizione dei costi e dei benefici e a minacce vere o presunte rispetto al ruolo di ciascuno³⁵, nonché da gelosie di campanile legate al timore degli enti locali proprietari dei musei di essere costretti ad una “cessione di sovranità”³⁶.

³³ Tali aggregazioni rispondono alle forme della “costellazione informale” (Lorenzoni 1990) e dei “sistemi in via di compimento” (Golinelli 2011).

³⁴ Granovetter 1973.

³⁵ Bagdadli 1997.

³⁶ Ovviamente ciò non riguarda il caso delle organizzazioni *multiunit*, che, in quanto comprensive di musei del medesimo titolo proprietario, non vanno confuse con le reti.

5. Il Sistema Museale Regionale dell'Umbria

5.1 Metodologia

Quale caso particolarmente significativo rispetto agli obiettivi di ricerca del paper è stato analizzato il Sistema Museale Regionale dell'Umbria (SMRU).

Questo difatti risulta essere:

- una delle numerose esperienze di reti e sistemi museali nazionali, alle quali conviene riferirsi sia per la peculiare tipologia dei musei italiani sia per lo specifico assetto normativo e istituzionale del nostro Paese;
- un sistema vero e proprio, sostenuto da soluzioni dei problemi di inefficienza economica e produttiva anziché limitato a finalità unicamente di promozione.

Tale esempio di *best practice*, da molti riconosciuto come la più riuscita e innovativa forma di condivisione su larga scala di strategie, servizi, assetti organizzativi, indirizzi culturali, contenuti scientifici e strumentazione tecnica e amministrativa³⁷, sembra essere, dunque, il modello da cui poter trarre opportune indicazioni progettuali e attuative.

Il SMRU è stato oggetto di un'indagine empirica di tipo qualitativo e rispondente a finalità esplorative, volta a fornire una descrizione del processo di formazione, del funzionamento e dei risultati conseguiti dal sistema umbro, giungendo a focalizzarne i principali punti di forza.

L'analisi del caso è stata condotta dapprima effettuando una *review* dei principali contributi sul tema³⁸. I dati acquisiti sono quindi stati verificati e integrati attraverso lo studio dei documenti istituzionali e conducendo interviste qualitative non strutturate al management del SMRU.

5.2 Evoluzione del SMRU

Nel 1972, quando vennero trasferiti dalla competenza amministrativa dello Stato a quella della Regione (D.P.R. 3/1972³⁹), i numerosissimi musei umbri versavano in condizioni di generale abbandono. Per metterli in buone condizioni di impianto e di impresa occorrevano:

³⁷ Fra il molto altro cfr.: *Un buon esempio targato Umbria* 1995; Rizzo 1995; *I musei possono contribuire a creare nuova occupazione* 1996; Paolucci 1999, pp. 8-9; Bagdadli 2001; Borsellino 2001, pp. 161-189; Bucci 2001; Gioli 2001; Emiliani 2004; Corte dei Conti, Sezione delle Autonomie, n. 8/AUT/2005, "Indagine sulla gestione dei musei locali"; Cinti 2007.

³⁸ D'Alessio 1992; Bagdadli 1997; Cabasino, Trimarchi 1997; Pezzoni, Vago 2000; Gioli 2001; Iunti 2005.

³⁹ La disposizione riguardava, tra l'altro, le funzioni concernenti l'istituzione, l'ordinamento, il funzionamento, il sostegno finanziario, la manutenzione, l'integrità, la sicurezza ed il godimento delle raccolte (art. 7).

1. strategie innovative, che consentissero ad essi di generare sufficiente valore per sé e per i partecipanti esterni;
2. un assetto organizzativo e gestionale efficace ed efficiente, che ne assicurasse la sopravvivenza nel lungo periodo riducendo i costi medi unitari di produzione e il confine efficiente dei singoli nodi;
3. il potenziamento della capacità produttiva d'insieme e di ciascuno.

Così pochi anni dopo la Regione Umbria approva la sua prima norma (L.R. 39/1975⁴⁰) volta a trasformare i musei «da luoghi di mera conservazione a centri di azione culturale e sociale, di attività didattica, di promozione e di ricerca e di programmazione», per ottenere «la piena conoscenza, la tutela, la valorizzazione ed uso dell'intero patrimonio culturale dell'Umbria, quale risorsa fondamentale per lo sviluppo civile, sociale ed economico della comunità» (art. 1). Il lavoro della Regione, che doveva svolgere un ruolo propulsivo e di indirizzo, è iniziato con un'indagine ricognitiva dei musei umbri (quantità, distribuzione territoriale, stato), in base alla quale individuare le priorità di intervento e razionalizzare l'allocatione delle risorse finanziarie. Alla ricognizione ha fatto inoltre seguito una campagna di catalogazione.

Si dovrà però attendere fino al 1990 perché vengano approvate disposizioni normative che consentano agli enti locali di associarsi tra di loro per provvedere al funzionamento e allo sviluppo dei musei (L.R. 35/1990⁴¹), ponendo le basi per la creazione di un sistema museale su base regionale. Questa appariva difatti la soluzione più opportuna per convertire i vincoli gravanti sui piccoli musei umbri in decisive opportunità competitive, facendo leva sul vantaggio offerto dalla specificità del patrimonio culturale italiano, e per implementare quelle attività culturali da applicare in forme molteplici per l'intero ambito regionale che fanno del museo una risorsa fondamentale per lo sviluppo civile, sociale ed economico della comunità (art. 1).

L'evoluzione del SMRU è culminata nella L.R. 24/2003⁴². Questa, tra il molto altro, stabilisce l'istituzionalizzazione dell'organizzazione, che diviene così un vero e proprio modello strutturale e funzionale: i soggetti partecipanti vengono definiti in modo preciso, attraverso una particolare procedura di adesione, e vincolati al rispetto degli impegni assunti, attraverso il ricorso a strumenti pattizi, e vengono precisati i ruoli e le funzioni di ciascun partecipante⁴³. Inoltre prevede l'accreditamento dei singoli musei rispetto ai previsti standard di dotazioni e prestazioni mediante la concessione del "marchio" SMRU.

Il modello organizzativo del SMRU consiste in un insieme di soggetti autonomi guidati dalla Regione. Questa non ha forza cogente e l'adesione alla rete è volontaria. Tale modello consente, basandosi sul metodo della concertazione

⁴⁰ "Norme in materia di musei, biblioteche, archivi di enti locali o di interesse locale".

⁴¹ "Norme in materia di musei degli enti locali e di interesse locale".

⁴² "Sistema museale regionale. Salvaguardia e valorizzazione dei beni culturali connessi".

⁴³ Iunti 2005.

e della programmazione negoziata degli interventi, l'individuazione condivisa di scelte gestionali e una razionalizzazione nella ripartizione dei compiti tra gli stessi soggetti, chiamati ad operare in modo complementare.

La Regione è tenuta, tra l'altro, a:

- adottare lo strumento della programmazione; esercitare le funzioni di indirizzo, coordinamento e controllo; ricercare e favorire la collaborazione con gli organi centrali dello Stato e con ogni altro soggetto pubblico e privato;
- individuare i musei ritenuti di interesse regionale⁴⁴, presupposto irrinunciabile per entrare a far parte del sistema e per la loro ammissibilità ai contributi regionali” finalizzati al conseguimento, nel più breve tempo possibile, dei livelli funzionali minimi di primo avviamento indicati dal piano triennale⁴⁵;
- vigilare sul rispetto degli standard qualitativi e quantitativi dei servizi offerti dai vari musei aderenti.

Alla regione, inoltre, spetta l'esercizio diretto della gestione unica dei servizi essenziali, tra cui le dotazioni minime per la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio; la costruzione di profili professionali per gli addetti ai servizi primari e le conseguenti attività di formazione; la produzione di cataloghi scientifici sistematici, di guide per la visita dei musei, città e luoghi dell'Umbria e di altre pubblicazioni e sussidi informativi. La gestione delle restanti attività spetta ai singoli titolari dei musei, suggerendo la possibilità di ricorrere a società private cui affidare alcuni servizi in concessione. I privati, il cui intervento era tradizionalmente limitato ad elargizioni e sponsorizzazioni, sono dunque da ora invitati a fare impresa insieme alle realtà umbre⁴⁶. Agli enti locali sono affidati compiti di gestione in senso stretto, nonché funzioni di governo della materia

⁴⁴ L'estensione della competenza regionale in materia di musei secondo il criterio dell'interesse locale, anziché dell'appartenenza, è stata sancita dal D.P.R. 24 luglio 1977, n. 616 (art. 47): «Le funzioni amministrative relative alla materia «musei e biblioteche di enti locali» concernono [...] musei [...] appartenenti alla regione o ad altri enti anche non territoriali sottoposti alla sua vigilanza, o comunque di interesse locale».

⁴⁵ Quali la regolare apertura al pubblico per un congruo numero di ore settimanali; la presenza di addetti qualificati, a seguito di corsi promossi dalla regione; l'attivazione dei servizi di ingresso e di accoglienza al pubblico, di vigilanza, di salvaguardia delle raccolte, di promozione culturale; la possibilità di disporre del catalogo scientifico sistematico edito nella collana del “catalogo regionale dei beni culturali dell'Umbria”.

⁴⁶ Casi esemplari si hanno in merito alla produzione dei cataloghi scientifici delle raccolte, ove risulta determinante il contributo apportato dalla Cassa di Risparmio di Perugia e il coinvolgimento della casa editrice Electa attraverso la costituzione dell'Electa Editori Umbri Associati. Il contratto stipulato dalla Regione con Electa prevedeva infatti che, affinché la lavorazione dei volumi fosse realizzata interamente in Umbria, la casa editrice inviasse le proprie maestranze per aiutare le tipografie locali a realizzare un prodotto di qualità. Di particolare rilievo è anche la costituzione della Cooperativa Sistema Museo, avvenuta nel 1990 ad opera dei giovani diplomati nel primo corso di formazione regionale, primo soggetto privato operante nel settore dei servizi museali in Umbria e uno dei primi in Italia (Borsellino 2001). Attualmente impiega oltre 170 unità.

nel proprio territorio, attraverso la stipula di accordi con i titolari dei musei privati, diretti all'ottimizzazione delle gestioni di pertinenza di quest'ultimi.

Come sottolineato anche da Iunti (2005), «l'adesione libera e volontaria al sistema e l'individuazione condivisa degli obiettivi di valorizzazione del patrimonio sembrano evidenziare un'evoluzione dei rapporti fra regione e soggetti titolari delle strutture museali, privilegiando logiche di tipo collaborativi/cooperativo, in attuazione del "principio consensuale" per la valorizzazione dei beni culturali, codificato, ormai, anche, nell'art. 112 d.Lgs. 42/2004»⁴⁷.

Quanto alle strategie e alle politiche, in accordo con gli obiettivi identificati già nel 1975, i musei umbri sono stati allestiti e proposti al pubblico non come scrigni in sé conclusi, ma come episodi di un racconto che continua nella città e nel territorio, come porta attraverso la quale introdurre il visitatore nell'ininterrotto museo diffuso, a dimensione di paesaggio, nel quale consiste il reale vantaggio competitivo italiano. A tal fine è stata implementata nelle sue differenziate applicazioni la strategia del museo-territorio, ritenuta decisiva per la valorizzazione sistemica del patrimonio storico-culturale di un territorio.

5.3 Risultati

Il network, concepito a geometria variabile, è quindi stato allargato nel corso degli anni ad istituti e luoghi della cultura di ogni titolo proprietario e fattispecie. Delle 129 strutture comprese nel 2012 – tra musei, monumenti, siti archeologici e circuiti cittadini – 88 sono di enti locali, 30 private e 11 ecclesiastiche (fig. 1).

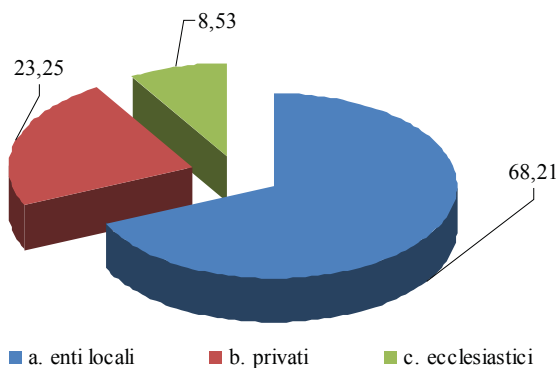


Fig. 1. Componenti del SMRU nel 2012 per tipologia proprietaria % (Fonte: ns elaborazione su dati Regione Umbria – D.G.R. n. 1159/2012 – e MiBAC)

⁴⁷ Iunti 2005.

Oltre ai luoghi di interesse storico-artistico o archeologico, prevalenti, ve ne sono di specie demo-etno-antropologica, naturalistica, storica e aziendale (tab. 1).

Tipologia	n.
Storico-artistico	34
A tema	31
Arte contemporanea	14
Monumento	7
Tipologia mista	11
Archeologico	10
Naturalistico-scientifico	11
Etno-antropologico	11
Totale	129

Tab. 1. Componenti del SMRU nel 2012 per specie (Fonte: ns elaborazione su dati Regione Umbria – D.G.R. n. 1159/2012 – e MiBAC)

In forza di queste soluzioni si è così riusciti ad assicurare l'efficienza dei singoli impianti, anche più piccoli, implementando su scala regionale le condizioni produttive necessarie⁴⁸. Sono state dunque trasformate in rilevanti opportunità quelle caratteristiche dei musei umbri, rappresentativi della specie comune italiana, che avevano fino allora costituito pesanti vincoli interni.

Fra i risultati conseguiti dal SMRU (tab. 2) vanno segnalati il sensibile aumento quali-quantitativo dell'offerta e l'elevato numero di visitatori, la notevole riduzione dei costi museali di impianto e di impresa e l'incremento dei ricavi. Ad esempio, tra il 1990 e il 2002 gli introiti derivanti dalla biglietteria e dal bookshop sono passati dai 417.540 milioni di lire ad oltre 2,3 miliardi di lire e i contributi regionali erogati per sopperire al disavanzo gestionale ammontano a circa 2 miliardi di lire. Inoltre dal 1987 si contano 50 cataloghi pubblicati nel 2002 e 76 nel 2012. Nel 2006 lavoravano a vario titolo nelle strutture museali del SMRU 552 unità, di cui circa il 31% (175) facenti capo ad imprese esterne (ISTAT)⁴⁹.

Assai importante, infine, risulta la creazione di valore per il territorio. Come attesta il caso del Museo Civico di San Francesco Montefalco (tab. 3), specialmente l'intersecazione tra la rete museale e le altre filiere locali – tra cui quelle naturalistica, storico-architettonica-urbanistica, enogastronomica, artigianale e turistica – ha infatti determinato notevoli externalità positive sociali e di mercato, inerenti alla valorizzazione dell'offerta culturale-turistica e dei prodotti eno-gastronomici, artigianali e perfino industriali. Quanto all'aspetto

⁴⁸ Montella M. 1995.

⁴⁹ Il dato occupazionale complessivo può essere stimato come sostanzialmente stabile negli ultimi 6 anni.

culturale, sono cresciuti il capitale umano dei residenti e il loro apprezzamento per il patrimonio storico locale, consolidando l'identità comunitaria. Da ciò è derivato un forte contenimento dell'impoverimento demografico delle aree interne, nonché un consistente valore di mercato, a cominciare dal rafforzamento del *brand* territoriale, che molto ha giovato sia agli operatori economici della filiera turistica che ai produttori di beni al cui valore concorre l'immagine del luogo di produzione⁵⁰.

Anno	Musei	Visitatori	Addetti	Cataloghi
1990	12	148.801	22	10
2002	40	827.799	85	50
2012	129	1.000.000 ca.	170	76

Tab. 2. Alcuni risultati (Fonte: ns elaborazione su dati Regione)

Anno	Visitatori
1986	8.500
1993	17.643
1994	21.126
1995	21.804
1996	19.014*
1997	19.885**
1998	14.859**
1999	18.893
2000	30.142
2006	30.673
2007	32.420

*Cambiamento di gestione

**Il terremoto del 27/9/97 ha comportato periodi di chiusura e parziale inaccessibilità del Museo

Tab. 3. Il Museo di Montefalco (Fonte: ns elaborazione su dati Regione Umbria)

6. *Un modello per la costituzione di reti e sistemi museali*

Dal caso umbro è possibile trarre indicazioni progettuali e attuative sulla base delle quali proporre un modello per la costituzione di una rete museale su

⁵⁰ Addamiano 2002.

scala regionale e per la sua gestione in ottica sistemica⁵¹.

Anzitutto gli obiettivi a cui un network museale dovrebbe tendere sembrano essere:

- la conservazione del patrimonio regionale di pubblico interesse;
- la valorizzazione dei musei;
- l'organizzazione del museo diffuso, attraverso servizi di integrazione tra musei e territorio e, dunque, implementando la strategia del museo-territorio;
- l'efficienza gestionale, conseguendo economie di scala a partire dai processi produttivi *core*.

Si dovrebbe altresì mirare ad ottenere la soddisfazione del diritto di cittadinanza alla cultura (Cost., artt. 3 e 9), le esternalità positive connesse alla valorizzazione del territorio e l'incremento dell'occupazione qualificata, specie giovanile.

Quanto ai componenti del network, converrebbe partire dai musei di enti locali e di interesse locale, per poi allargarsi a tutti gli attrattori culturali del territorio e, magari, intersecare le altre filiere produttive locali⁵².

Quanto alle forme di *governance* e ai processi di costituzione e sviluppo, per la costruzione della rete si dovrebbe puntare, piuttosto che su processi *top-down* e su assetti organizzativi istituzionalizzati fortemente gerarchizzati, su aggregazioni informali⁵³ rispondenti a logiche *bottom-up*. In tal modo la rete si costituirebbe grazie all'adesione volontaria da parte delle componenti e in modo graduale e concertato. Come già messo in luce, determinante risulterebbe in tal senso la *forza dei legami deboli* tra le parti, ovvero la volontà di continuare nel tempo un'esperienza sperimentata con risultati vantaggiosi e di implementarne altre: il network sorgerebbe come somma progressiva di legami a seguito di sperimentazioni successive di benefici. Il suo mantenimento non risponderebbe allora ad un obbligo, né sarebbe determinato dall'esistenza di scarsa reversibilità tecnica, che definirebbe una condizione prossima a quella di assetti gerarchici, ma resterebbe affidato alla libera volontà dei partecipanti.

Il soggetto deputato a guidare il network verso il raggiungimento degli obiettivi sistemici è generalmente riconoscibile nella Regione, in quanto ente legiferante in merito ai musei di enti locali e titolare di quei poteri concorrenti che il nuovo articolo 117 della Costituzione⁵⁴ stabilisce in materia di valorizzazione

⁵¹ Per regioni molto più ampie dell'Umbria, data la maggiore estensione e articolazione amministrativa del territorio, sarebbero da adottare soluzioni organizzative che valorizzino il ruolo delle province.

⁵² Questo obiettivo rappresenta però un punto di arrivo assai impegnativo, per la complessità determinata da un gran numero di aderenti di diversa natura.

⁵³ Bagdadli, Meneguzzo 2002.

⁵⁴ Questo, come noto, è stato rinnovato in occasione della riforma del Titolo V della Costituzione, che ridefinisce, all'insegna di una più marcata applicazione del principio di sussidiarietà, le competenze tra Stato e Regioni.

dei beni culturali ed ambientali e di promozione ed organizzazione delle attività culturali⁵⁵. Però, non avendo le regioni potere cogente nei confronti dei proprietari dei musei, ma unicamente la facoltà di riservare i propri sussidi in termini di finanziamenti e servizi agli aderenti, a sostegno del progetto regionale di organizzazione a rete è plausibile immaginare una *soft law* di incentivi: l'adesione al sistema implicherebbe l'accesso ai relativi finanziamenti regionali e il corrispettivo impegno ad impiegarli correttamente per le finalità e con le modalità pattuite con la Regione.

Tuttavia, poiché la rete può essere costituita mediante accordi di programma, nell'attuale contesto giuridico ed economico-finanziario un ruolo essenziale è ravvisabile nelle Fondazioni ex-bancarie, non solo quanto all'erogazione di *grant*, ma per il sostegno di una *governance* efficace e di lungo periodo. Queste, infatti, sono tenute per legge a rispondere prioritariamente alle esigenze territoriali, operando di stretta intesa con il sistema locale per scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e avendo la possibilità di intervenire direttamente, di costituire fondazioni proprie e imprese strumentali, di partecipare anche da posizioni di controllo a fondazioni o società operanti nei settori rilevanti, di stipulare convenzioni e accordi con enti pubblici o privati, di erogare finanziamenti.

6.1 Fasi principali

Il processo di costruzione di una rete museale e di implementazione del relativo sistema (fig. 2) può essere segmentato in 5 fasi principali.

La fase iniziale consisterebbe nella ricognizione dei musei e delle raccolte di interesse pubblico regionale e nella loro segmentazione in base alla tipologia (musei, raccolte, altro), al grado di interesse, al titolo proprietario (pubblici, privati, ecclesiastici).

Sui musei individuati dovrebbe quindi avviarsi il processo di valutazione (o autovalutazione da parte del personale impiegato nei musei stessi) mediante una scheda definita in considerazione degli standard previsti dal già citato D.M. 10 maggio 2001 e dell'elaborato prodotto nel 2007 dalla "Commissione Montella"⁵⁶. Tale ricognizione permetterebbe di individuare la situazione

⁵⁵ Il ruolo propulsivo e di indirizzo della regione delineato da questa normativa inizia ad essere prospettato, dai già citati D.P.R. 14 gennaio 1972, n. 3 e D.P.R. 24 luglio 1977, n. 616. Con quest'ultimo, che include i musei appartenenti alle regioni e ad ogni altro ente (anche non territoriale) assoggettato alla loro vigilanza nell'ambito del settore organico dei servizi sociali alla popolazione regionale, veniva completato ed ampliato il trasferimento alle regioni delle funzioni in materia di musei locali, ora comprensive di tutti i servizi e le attività riguardanti l'esistenza, la conservazione, il funzionamento, il pubblico godimento e, soprattutto, il loro coordinamento con le altre istituzioni culturali operanti nella regione (art. 47). Ciò apre la strada al ruolo di coordinamento delle regioni con le altre istituzioni locali e, dunque, alla creazione di sistemi museali regionali.

⁵⁶ Montella M., Dragoni 2010.

attuale dei musei e delle raccolte e le prioritarie esigenze da fronteggiare. Affinché tali conoscenze siano costantemente aggiornate e disponibili in tempo reale, allo scopo di avvalersene per la programmazione degli investimenti e per i conseguenti controlli di gestione, i dati raccolti con l'autovalutazione dovrebbero confluire in una banca dati e dovrebbe essere costituito un Sistema Informativo Regionale stabile (fase 2).

Per la costante alimentazione del SIR andrebbero stipulate apposite convenzioni con i soggetti disposti ad aderire al network. Ciò rappresenta una prima implementazione del sistema museale regionale, che si svilupperà successivamente concertando ulteriori adempimenti comuni sulla scorta del grado di soddisfazione sperimentato in precedenza. Man mano la iniziale convenzione stipulata per il SIR verrà integrata con le ulteriori clausole necessarie (fase 3).

Lo step successivo consisterebbe nell'individuazione di standard di dotazioni e prestazioni realmente confacenti ai musei e alle raccolte del network, tenendo conto:

- della normativa tecnica nazionale (D.M. 10 maggio 2001);
- degli specifici fabbisogni dei singoli musei e raccolte evidenziate dal SIR;
- degli obiettivi realisticamente ipotizzabili nella programmazione degli interventi di avvicinamento agli standard nazionali in base alle risorse materiali e immateriali realmente attivabili.

Seguirebbe la definizione di un percorso di progressivo adeguamento a tali standard (fase 4). Fra i servizi a sostegno dell'intero sistema museale da erogare a scala regionale sono certamente:

- governo del SIR;
- assistenza legale e amministrativa;
- formazione professionale;
- definizione di una linea di immagine coordinata (dal luogo all'abbigliamento del personale di *front office*, materiale informativo) e connesse linee di prodotti editoriali e di oggettistica da presentare in tutti i nodi della rete.

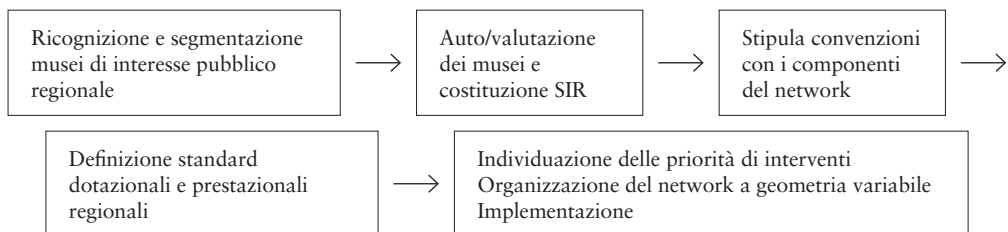


Fig. 2. Il processo di costruzione di un sistema museale regionale (Fonte: ns elaborazione)

Tutte queste fasi comportano le normali difficoltà di realizzazione legate specialmente alla capacità di progettazione e programmazione degli interventi e delle risorse necessarie. Anche quanto alle fasi di implementazione del sistema e, dunque, di interazione tra le componenti della rete per il conseguimento di uno o più obiettivi, le difficoltà sono quelle contemplate in letteratura, ad esempio da Bagdadli (1997) e Baia Curioni (2005). Questi mettono in evidenza come, specie quando si tratti di reti che coinvolgono organizzazioni a titolarità pubblica, accade spesso che il progetto di collaborazione finisca per apparire, secondo la nota immagine, alla stregua di una bandiera che garrisce al vento finché sta in alto sul pennone e si affloscia man mano che si avvicina a terra. Questa indisponibilità ad impegnarsi nell'implementazione di reti per affrontare i vincoli interni ai musei è per lo più imputabile agli elevati costi conflittuali determinati dalle divergenti valutazioni possibili circa la ripartizione dei costi e dei benefici e a minacce vere o presunte rispetto al ruolo di ciascuno, nonché da gelosie di campanile legate al timore degli enti locali proprietari dei musei di essere costretti ad una "cessione di sovranità"⁵⁷. Altresì i ritardi che si riscontrano nell'adozione di tali assetti sono imputabili alla inadeguata *vision* dei *decision makers* pubblici. Si tratta, dunque, oltre che di una carenza telescopica, degli effetti riferiti in letteratura alla teoria dell'agenzia per come applicabile alla pubblica amministrazione: il tempo e l'impegno necessari per la costituzione di network eccede normalmente i tempi concessi ai pubblici amministratori, non permettendo che l'obiettivo del consenso democratico coincida con quello della creazione di valore per la comunità e per tutti gli *stakeholders*, e risultano, quindi, scarsamente produttivi per essi.

7. Considerazioni conclusive

Il *paper* sembra presentare implicazioni a livello sia teorico che manageriale.

Questo difatti, richiamati i principali assunti elaborati in letteratura in merito alle reti d'impresa e illustrate le peculiari caratteristiche del patrimonio museale italiano, si propone di mettere a fuoco anche in ambito museale la distinzione tra rete e sistema e i vantaggi potenzialmente conseguibili adottando la rete come soluzione organizzativa e implementando una gestione sistemica. A riscontro empirico delle riflessioni teoriche viene illustrato il Sistema Museale Regionale dell'Umbria. Questo è da molti riconosciuto come la più riuscita e innovativa forma di condivisione su larga scala di strategie, servizi, assetti organizzativi, indirizzi culturali, contenuti scientifici e strumentazione tecnica e amministrativa, nonché tra le prime occasioni di sperimentazione di un inedito

⁵⁷ Ovviamente ciò non riguarda il caso delle organizzazioni *multiunit*, che, in quanto comprensive di musei del medesimo titolo proprietario, non vanno confuse con le reti.

rapporto tra pubblico e privato rispetto alle varie funzioni e attività che hanno ad oggetto il patrimonio storico-artistico.

Come teorizzato in letteratura e provato dal caso del SMRU, lo studio pone pertanto in evidenza che il network consentirebbe ai musei italiani, per lo più di piccole dimensioni, capillarmente distribuiti sul territorio e di primario interesse locale, nonché gravati da pesanti vincoli interni, di ottimizzare efficienza ed efficacia. Questi sarebbero così capaci di generare sufficiente valore per sé, assicurandosi la sopravvivenza nel lungo periodo, e per gli *stakeholders*, cioè riducendo i costi medi unitari di produzione e il proprio confine efficiente, nonché potenziando la capacità produttiva d'insieme e di ciascuno e aumentando il livello quali-quantitativo dell'offerta. I piccoli musei locali infatti, conseguendo un aumento del numero dei visitatori e decisive economie di scala, otterrebbero una notevole riduzione dei costi di impianto e di impresa e un incremento dei ricavi, fattori irrinunciabili per superare i vincoli finanziari, organizzativi, produttivi e il condizionamento economico strutturale dovuto alla ridotta quantità dell'utenza. Inoltre i musei riuscirebbero a rendere fruibile il proprio patrimonio culturale più e meglio di quanto possibile singolarmente, illustrandone l'intera gamma del valore (non solo estetico-formale). Ciò perché il network contribuisce significativamente ad esplicitare le connessioni storiche fra gli oggetti di ciascun museo e fra questi e il contesto di provenienza e a presentarli al pubblico quali testimonianze materiali della cultura diffusa in un determinato tempo e luogo. Da tale funzione informativo-educativa è lecito attendersi l'aumento del capitale umano dei visitatori, il rafforzamento e la divulgazione dell'identità comunitaria e, dunque, un maggior assolvimento da parte dei piccoli musei italiani (per lo più civici) della propria funzione pubblica. Al contempo il network permetterebbe a ciascun museo-componente di rafforzare la propria immagine e di avvalersi del prodotto integrato creato per meglio intercettare i molteplici interessi che muovono i diversi *clusters* di domanda e, pertanto, attrarre un numero sempre maggiore di visitatori. Infine, segnalando il valore della cultura locale immessa negli oggetti musealizzati e non, verrebbe valorizzato l'intero territorio e si offrirebbe sostegno alle politiche di marketing territoriale e di *local branding*, contribuendo in misura significativa allo sviluppo locale.

Oltre a ciò lo studio, sulla scorta delle indicazioni progettuali e attuative ricavate dall'indagine condotta sul caso umbro, presenta un modello per la costituzione di una rete museale regionale e per la sua gestione in ottica sistemica. Ciò allo scopo di prospettare indicazioni di *policy* ai *decision makers* pubblici del settore culturale in ordine alla progettazione e allo sviluppo di tali processi. Ovviamente il modello proposto va applicato di luogo in luogo tenendo conto delle peculiari "condizioni di contesto" di ciascun territorio, che può presentare una diversa ricchezza e qualità di istituzioni, imprese, organizzazioni non profit, e, di conseguenza, una diversa dotazione di competenze e capacità distribuite fra gli attori presenti (pubblici e privati, compresa ovviamente la Pubblica Amministrazione) su cui poter contare.

Il *paper*, nell'impossibilità di esaurire in una sola occasione un tema così vasto e complesso, apre a futuri approfondimenti di implicazioni notevoli a livello sia teorico che manageriale. Tra il molto altro, assai importante risulterebbe indagare a fondo i punti di forza e le criticità delle reti e dei sistemi museali attualmente presenti in Italia, per misurare il *gap* tra intenzioni e risultati, tra valore potenzialmente generabile e valore effettivamente ottenuto, individuarne le determinanti e mettere in opera i correttivi occorrenti per risultati costantemente migliori. Assai utile, inoltre, sarebbe tentare di misurare con maggior rigore di quanto è stato possibile in questa sede il differenziale di valore (per se stessi e per gli stakeholders) conseguito dai musei a seguito del loro ingresso in network rispetto a gestioni singole, individuandone principali tipologie e beneficiari (amministrazione pubblica, comunità locale, visitatori...) e i connessi indicatori.

Riferimenti bibliografici / References

- Addamiano S. (2002), *Il comune di Montefalco*, in *L'opera e l'esperienza. Percorsi di vita dei beni culturali*, a cura di P. Ortoleva, M.T. Di Marco, Torino: Fondazione Agnelli, pp. 157-212.
- Albertini S. (1990), *Modello «Strategia-Risorse-Strategia» e forme di coordinamento a rete*, «Economia e Politica Industriale», n. 65, pp. 147-180.
- Bagdadli S. (1995), *Cooperazione o isolamento? Verso una nuova organizzazione dei musei italiani*, «Economia & Management», n. 1, pp. 110-121.
- Bagdadli S. (1997), *Il museo come azienda. Management e organizzazione al servizio della cultura*, Milano: Etas.
- Bagdadli S. (2001), *Le reti di musei. l'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*, Milano: Egea.
- Bagdadli S., Meneguzzo M. (2002), *Le reti nel settore cultura*, in *La valorizzazione del patrimonio culturale per lo sviluppo locale. Primo rapporto annuale Federculture*, a cura di R. Grossi, M. Meneguzzo, Roma: Touring Club Italiano, pp. 113-132.
- Boari C., Odorici V. (2007), *Reti e relazioni tra imprese*, in *Economia e gestione delle imprese*, a cura di A. Lipparini, Bologna: Il Mulino, pp. 465-495.
- Bonel E., Moretti A., Rispoli M., Tamma M. (2005), *I prodotti culturali in una prospettiva economico-manageriale*, «Economia della Cultura», n. 4, pp. 497-511.
- Borsellino E., a cura di (2001), *Piccoli musei d'arte in Umbria*, Venezia: Marsilio.
- Bucci S. (2001), *Il gran tour italiano riparte dai piccoli musei*, «Corriere della Sera», 19 dicembre, p. 37.
- Cabasino E., Trimarchi M. (1997), *Musei e territorio: archivi della memoria*

- storica e poli di sviluppo e di comunicazione culturale in Europa*, «Economia della cultura», n. 2, pp. 146-149.
- Cafferata R. (1995), *L'approccio transazionale: mercati, gerarchie, clan*, in *Le parole dell'impresa*, a cura di L. Caselli, Milano: Franco Angeli, pp. 623-643.
- Chastel A. (1980), *L'Italia, museo dei musei*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano: Touring Club Italia, pp. 11-14.
- Cinti T. (2007), *Musei e territorio. Le dinamiche relazionali nel cluster museale di Firenze*, Firenze: Carocci.
- Coase R.E. (1937), *The nature of the firm*, «Economica», 4, n. 16, pp. 386-405.
- D'Alessio G. (1992), *I musei italiani tra normativa statale e legislazione regionale*, in *L'immagine e la memoria. Indagine sulla struttura del museo in Italia e nel mondo*, a cura di P.A. Valentino, Roma: Leonardo Periodici, pp. 83-90.
- Dansero E. (1998), *Distretti industriali e ambiente: un percorso di ricerca*, «Sviluppo locale», n. 7, pp. 93-112.
- Di Bernardo B., Rullani E., Vaccà S. (1986), *Cambiamento tecnologico ed economia d'impresa*, «Economia e politica industriale», n. 50, pp. 79-122.
- Dragoni P. (2005), *Antimarketing dei musei italiani*, «Sinergie», n. 68, pp. 55-73.
- Emiliani A. (2004), *Il museo nella città italiana. Vicende storiche e problemi attuali*, Milano: Federico Motta Editore.
- Franch M., a cura di (2002), *Destination management. Governare il turismo tra locale e globale*, Torino: Giappichelli.
- Franch M. (2010), *Marketing delle destinazioni turistiche. Metodi, approcci e strumenti*, Milano: McGraw-Hill.
- Gioli A. (2001), *Les musées italiens entre le public et le privé*, in *L'avenir des musées*, Paris: Réunion des musées nationaux-Musée du Louvre, pp. 175-210.
- Golinelli G.M. (2011), *L'approccio sistemico al governo dell'impresa*, Padova: Cedam.
- Granovetter M. (1973), *The strength of weak ties*, «American journal of sociology», n. 6, pp. 1360-1380.
- Gregori G. (2005), *Quali soluzioni tecnico-organizzative per il soddisfacimento di una domanda "integrata" di turismo: dai sistemi turistici locali al franchising territoriale*, «Sinergie», n. 66, pp. 55-77.
- I musei possono contribuire a creare nuova occupazione* (1996), «Il Sole 24 Ore», 18 ottobre.
- Iunti A. (2005), *Il nuovo sistema museale umbro nella legge regionale 22 dicembre 2003*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on-line», n. 1, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2005/1/iunti.htm>>, 3.11.2014.
- Lorenzoni G. (1987), *Costellazione di imprese e processi di sviluppo*, «Sviluppo e organizzazione», n. 102, pp. 59-72.
- Lorenzoni G. (1990), *L'architettura di sviluppo delle imprese minori*, Bologna: Il Mulino.

- Lorenzoni G., a cura di (1992), *Accordi, reti e vantaggio competitivo. Le innovazioni nell'economia d'impresa e negli assetti organizzativi*, Milano: Etas Libri.
- Mariti P. (1980), *Sui rapporti tra imprese in un'economia industriale moderna*, Milano: Franco Angeli.
- Martini U. (2005), *Management dei sistemi territoriali. Gestione e marketing delle destinazioni turistiche*, Torino: Giappichelli.
- Montella M., a cura di (1995), *Il "Sistema Museale Regionale dell'Umbria"*, Perugia: Electa-Editori Umbri Associati.
- Montella M. (2003), *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano: Electa.
- Montella M., (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa-Mondadori.
- Montella M., Dragoni P., 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.
- Paolucci A. (1999), *Un patrimonio da riscoprire*, in *Musei d'Italia*, Milano: TCI, pp. 8-9.
- Pencarelli T. (1992), *Riflessioni sulle possibili linee di sviluppo delle piccole imprese negli anni '90*, «Sinergie», n. 27, pp. 153-178.
- Pencarelli T., Splendiani S. (2008), *Il governo delle destinazioni e dei prodotti turistici: analisi di alcune esperienze*, «Mercati e competitività», n. 2, pp. 91-121.
- Pezzoni L., Vago M. (2000), *Musei italiani: il sistema vincente*, «La rivista del turismo», n. 5-6, pp. 29-49.
- Quattrociochi B., Faggioni F., Montella M.M. (2012), *Protection, preservation and enhancement, three main aspects of the Italian cultural heritage*, in *Tourism issue in honour of Clara Stefania Petrillo*, Cnr-Irat, pp. 381-408.
- Rizzo R. (1995), *L'esempio dell'Umbria*, «Bell'Italia», n. 115, novembre.
- Rullani E. (1985), *Transazione tecnologica e strategie evolutive: l'impresa industriale verso l'automazione*, Padova: Cedam.
- Rullani E. (1997), *Più locale e più globale: verso un'economia postfordista del territorio*, in *La dinamica dei sistemi produttivi territoriali: teorie, tecniche, politiche*, a cura di A.E. Bramanti, M.A. Maggioni, Milano: Franco Angeli, pp. 85-111.
- Rullani E. (2008), *L'economia della conoscenza nel capitalismo delle reti*, «Sinergie», n. 76, pp. 67-90.
- Thorelli H.B. (1986), *Networks: Between Market And Hierarchies!*, «Strategic Management Journal», 7, n. 1, pp. 37-51.
- Un buon esempio targato Umbria* (1995), «Il Sole 24 Ore», 31 luglio.
- Vaccà S. (1986), *L'economia delle relazioni tra imprese: dall'espansione dimensionale allo sviluppo per reti esterne*, «Economia e politica industriale», n. 51, pp. 48-86.

- Valentino P.A, a cura di (1992), *L'immagine e la memoria. Indagine sulla struttura del museo in Italia e nel mondo*, Roma: Leonardo Periodici.
- Vicari S. (1992), *Risorse aziendali e funzionamento d'impresa*, «Finanza marketing e produzione», n. 3, pp. 127-151.
- Vicari S. (2008), *Conoscenza e impresa*, «Sinergie», n. 78, pp. 44-66.
- Williamson O.E. (1973), *Markets and hierarchies: some elementary considerations*, «American economic review», 63, n. 2, pp. 316-325.
- Zan L., a cura di (1999), *Conservazione e innovazione nei musei italiani. Management e processi di cambiamento*, Milano: Etas Libri.

Arbor vitae: alla ricerca di un modello d'impresa per la valorizzazione del patrimonio culturale periferico*

Cristina Simone**, Maria Elisa Barondini***

Abstract

Nell'era della globalizzazione, esistono imprese che valorizzano il patrimonio culturale periferico? Se sì, quali? Qual è il loro modello di business? Quali i processi organizzativi chiave? Con l'obiettivo di rispondere a queste domande, si è dapprima svolta un'indagine *desk* sulla

* Il lavoro si inquadra nell'ambito del progetto di ricerca "L'impresa *arbor vitae* per il territorio. Ovvero, alla ricerca di un modello d'impresa territorialmente responsabile" finanziato dall'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" per l'anno 2012.

* Cristina Simone, Professore associato di Economia e gestione delle imprese, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Management, via del Castro Laurenziano, 9, 00161 Roma, e-mail: cristina.simone@uniroma1.it.

** Maria Elisa Barondini, Dottoranda di ricerca in Economia e finanza nel governo dell'impresa, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Management, via del Castro Laurenziano, 9, 00161 Roma, e-mail: mariaelisa.barondini@uniroma1.it.

base della quale, in funzione di *proxies* quali la longevità e il radicamento territoriale, si sono selezionate tre imprese italiane operanti in tre differenti settori manifatturieri tradizionali e sulle quali si è focalizzata la ricerca *on field*. L'indagine ha portato alla mappatura dei processi organizzativi *core* attraverso i quali le imprese selezionate danno voce e visibilità all'unicità del patrimonio culturale in cui sono immerse. A partire dalle evidenze empiriche, si è elaborato un modello idealtipico d'impresa metaforicamente definito *arbor vitae*. In una cornice dialettica tra deduzione e induzione, il modello proposto offre ai *policy makers* un possibile strumento per identificare e incentivare comportamenti d'impresa orientati alla valorizzazione del patrimonio culturale periferico e altresì ai *decision makers* aziendali un originale *frame* teorico per interpretare strategicamente l'ologrammatico rapporto impresa-territorio.

In the era of globalization, are there are companies that enhance the peripheral cultural heritage? Which ones? What is their business model? What are their key organizational processes? With the aim to answer these questions, we first carried out a desk survey on the basis of which, according to the proxies “longevity” and “territorial roots”, we selected three Italian companies operating in three different traditional manufacturing sectors. Field research has led to map the core organizational processes through which the selected companies give voice and visibility to the uniqueness of the cultural heritage in which they are embedded. Starting from the empirical evidence, we developed an ideal-typical firm model metaphorically called *arbor vitae*. In a dialectic frame between deduction and induction, the model offers policy makers a tool to identify and encourage firm behaviors oriented to the enhancement of peripheral cultural heritage and also to the business decision makers an original theoretical framework to strategically interpret the hologrammatic relationship firm-territory.

1. Il patrimonio culturale periferico: l'inimitabilità dell'abbraccio spazio-tempo

Quello di patrimonio culturale è un concetto tacitamente condiviso: sappiamo cosa è più di quanto non riusciamo a spiegare a parole. In effetti, esso configura un fenomeno intrinsecamente poliedrico che si presta ad essere riguardato da una molteplicità di ottiche di indagine e ambiti disciplinari – dall'antropologia alla storia dell'arte; dalla sociologia all'economia –, i quali ne illuminano le diverse sfaccettature e le plurime implicazioni. In uno sforzo di superamento degli steccati disciplinari, si può definire il patrimonio culturale come quel concetto che racchiude

le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte *della loro storia e del loro vissuto comune*. Questo patrimonio culturale, materiale e immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta

al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso di identità e di continuità¹.

Questa definizione sottolinea che il patrimonio culturale è un fenomeno complesso sotto il profilo della varietà e della variabilità. Sotto il profilo della varietà, non possiamo non registrare un'affascinante eterogeneità di patrimoni culturali che caratterizzano, nello stesso tempo, le diverse latitudini del globo. Sotto il profilo della variabilità, osserviamo che il patrimonio culturale si trasforma, si evolve nel tempo secondo modelli di emersione *path dependent*, ossia in base a unici, inimitabili processi di "accumulazione selettiva", di stratificazione di storie e vicende sociali, economiche e naturali. Il patrimonio culturale è quindi un fenomeno strettamente legato alla storia, al tempo e perciò anche plastico: unicità e peculiarità non significano infatti immutabilità e staticità, ma un "divenire" lungo traiettorie trasformative che si snodano tra elementi di stabilità e variabilità; ogni nuovo elemento, tangibile o intangibile, nella misura in cui viene assorbito e vi si sedimenta, concorre a modificarne l'identità.

Quando qualificiamo "periferico" un certo patrimonio culturale ecco che in qualche modo compiamo un'operazione di perimetrazione per indicare una peculiare eredità culturale spazialmente localizzata. Il patrimonio culturale periferico emergendo da uno specifico territorio lo caratterizza, lo differenzia e al tempo stesso lo separa da ciò che è al di fuori dei suoi confini; linee non statiche, in certa misura porose, lungo e attraverso le quali, seppur con filtri valoriali e culturali, avvengono incontri e fusioni tra eterogenei patrimoni culturali. Periferico è cioè l'aggettivo che stabilisce il legame tra il concetto di patrimonio culturale e quello di spazio geografico, di territorio che l'ha visto nascere e sedimentarsi. Con patrimonio culturale periferico vogliamo riferirci, allora, a quel giacimento culturale strettamente associato ad uno specifico territorio e riguardato quindi nella sua contestualizzazione geografica. In altre parole, esso è quella combinazione sinergica di eterogenei prodotti culturali localizzati e localizzabili, tangibili ed intangibili, e lo si può definire «una risorsa di valore, rara, inimitabile, difficilmente trasferibile e riproducibile in altri ambienti, ovvero organizzata nel contesto territoriale di appartenenza e quindi possibile fonte del vantaggio competitivo per il territorio [...], non facilmente misurabile qualitativamente, né tanto meno quantitativamente»².

A detta di chi scrive, dunque, periferico non fa riferimento alla marginalità di un patrimonio rispetto ad un altro – valutazione alquanto arbitraria in un mondo sempre più reticolare e interconnesso – quanto piuttosto al legame, all'"abbraccio" tra uno specifico vissuto storico e lo spazio geografico che ne è stato teatro. Questa chiave di lettura mette in luce la proprietà dell'*imperfetta*

¹ UNESCO 2003, art. 2, corsivo nostro.

² Silvestrelli 2011, p. 257.

trasferibilità del patrimonio culturale che fa riferimento al suo essere connotato da elementi distintivi altamente vischiosi, se non addirittura immobili (*fixed assets*)³ e difficilmente o per nulla reperibili altrove con le stesse qualità: esso è un sistema di elementi storico-architettonici, di valori e saperi tacito-contestuali talmente radicati nello spazio geografico che lo ha incubato che chi vuole fruirne deve entrare in relazione direttamente con quest'ultimo.

Quindi perifericità come ancoraggio allo spazio, ad uno specifico spazio gravido della sua specifica storia, a quello specifico territorio e a nessun altro. Ma, ci chiediamo provocatoriamente, questo richiamo alla territorialità, alla specificità geografica ha oggi ancora un senso, un valore, dal momento che, come prima si accennava, le attività umane (educative, artistiche, produttive, commerciali etc.) sono viepiù realizzate secondo logiche e modelli organizzativi transterritoriali? Consapevoli che la percezione, la concezione e la configurazione delle dimensioni spazio-tempo, che da sempre hanno scandito la vita degli uomini, subiscono continuamente mutazioni ed evoluzioni⁴, oggi, nell'era della globalizzazione, in cui tutto sembra emanciparsi dalla dimensione locale⁵, nell'era di "fine della geografia"⁶, in cui l'istantaneità della diffusione delle informazioni e l'altissima velocità dei trasporti comprimono il tempo e sopprimono le distanze, nell'era dello "spazio dei flussi"⁷, in cui la dimensione spaziale perde la sua identità a seguito della dissoluzione della dimensione temporale, ha ancora senso parlare di patrimonio culturale periferico? In altri termini, è possibile oggi individuare azioni individuali e/o collettive, private e/o pubbliche che si oppongono alla logica della progressiva e indiscriminata dissoluzione valoriale della coppia spazio-tempo?

Questi drammatici quanto attuali interrogativi sono affrontati nel presente lavoro puntando i riflettori su una delle istituzioni protagoniste della società contemporanea (e delle sue contraddizioni): l'impresa. Accanto a imprese che delocalizzano, che risultano de-territorializzate, de-contestualizzate, esistono imprese che tutelano, promuovono e valorizzano il patrimonio culturale locale? Se sì, quali? Qual è il loro modello di business? Quali i processi organizzativi chiave? Quali i valori che permeano la loro cultura organizzativa? I tre casi di studio analizzati e il modello teorico proposti nel prosieguo intendono contribuire a comprendere attraverso quali processi e modelli le imprese, esse stesse causa ed effetto del patrimonio culturale in cui sono gemmate, possono giocare un ruolo volto ora a depauperare ora a valorizzazione l'*humus* culturale su cui sono nate.

³ Amin 2000.

⁴ «Il modo in cui gli esseri umani comprendono il mondo è in ogni epoca *prassimorfo*: è costantemente modellato dalle cognizioni tecniche del momento, da ciò che la gente è in grado di fare e da come lo fa» (Bauman 2002, p. 54).

⁵ Bauman 2000, p. 126.

⁶ Virilio 2000.

⁷ Castells 1996.

2. La metodologia

Con l'obiettivo appena dichiarato, abbiamo svolto un'indagine *desk* in funzione di *proxies* quali la longevità (dimensione temporale) e il radicamento territoriale (dimensione spaziale).

Per un primo *screening* siamo ricorse ad accezioni quali “imprese antiche”, “imprese secolari”, “imprese più longeve” e similari. Ci siamo così imbattute nella classifica 2009 delle imprese familiari più antiche del mondo (e tuttora in esercizio) stilata dalla rivista statunitense «Family Business Magazine» in cui si considera una cronologia delle 100 aziende più antiche esistenti al mondo e appartenenti dalla fondazione alla stessa famiglia⁸. Tra queste, le imprese familiari italiane vantano posizioni di assoluta eccellenza: 6 fra le prime 10 e 14 nella top 100 (tab. 1)⁹. Abbiamo messo al microscopio i siti delle prime quindici e cercato di documentarci sulla loro storia, sul loro rapporto col territorio e con il relativo patrimonio culturale. Tutte possono narrare vite pluricentinarie: un vero patrimonio esperienziale del tessuto socio-economico-culturale del Paese. Tutte lussureggiano quanto a reputazione e risorse e competenze specifiche ologrammatiche e tutte sono al contempo saldamente inserite in reti di mercato globali. Abbiamo così selezionato, all'interno della classifica di cui sopra, imprese di tre settori manifatturieri tradizionali (vitivinicolo, metallurgico e ceramico-artistico) che sono state poi protagoniste della nostra ricerca *on field*¹⁰: la Barone Ricasoli, la Fonderia Pontificia Marinelli e la Grazia, la quale occupa la tredicesima posizione nella classifica, ma presenta interessantissime implicazioni per il tema qui trattato. L'indagine, condotta tramite interviste in profondità *face to face* alla proprietà e *focus groups* con alcuni *stakeholders*, ha portato alla mappatura e alla descrizione dei processi organizzativi *core* attraverso i quali le imprese selezionate danno voce e visibilità all'unicità e inimitabilità del patrimonio culturale in cui sono immerse.

⁸ La classifica 2009 delle imprese familiari più antiche del mondo (e tuttora in esercizio) comprende imprese che sono documentatamente aperte da secoli, senza soluzione di continuità. Cfr. *The world's oldest family companies. One hundred lessons in endurance from 17 countries*, <<http://www.griequity.com/resources/industryandissues/familybusiness/oldestinworld.html>>.

⁹ L'unica altra nazione, oltre all'Italia, con più di una azienda antica è la Francia. Il settore più rappresentato è quello della viticoltura con tre aziende, seguito poi da quello alberghiero con due aziende. Complessivamente quindi la metà delle aziende risulta legata al settore agro-alimentare e a quello ristorativo.

¹⁰ Per il più ampio progetto di ricerca in cui questo *paper* si inquadra e che durerà altri due anni, si è selezionato un campione costituito da altre 19 imprese di varia dimensione e appartenenza settoriale attingendo anche ad altre fonti classificatorie.

<i>Posizione</i>	<i>Nome</i>	<i>Paese</i>	<i>Anno di apertura</i>	<i>Settore</i>
1	Hoshi Ryokan	Giappone (Awazu)	718	alberghiero, ristorazione
2	Fonderia Pontificia Marinelli	Italia (Agnone)	1000	metallurgico (produzione di campane)
3	Chateau de Goulaine	Francia (Loira)	1000	viticoltura
4	Barone Ricasoli	Italia (Firenze, Chianti)	1141	viticoltura
5	Barovier&Toso	Italia (Murano)	1295	vetro
6	Pigrim-Haus	Germania (Soest)	1304	alberghiero
7	Richard de Bas	Francia (Ambert)	1326	carta
8	Torrini	Italia (Firenze)	1369	orafo
9	Marchesi Antinori	Italia (Firenze)	1385	viticoltura
10	Camuffo	Italia (Portogruaro)	1438	cantieristica navale

Tab. 1. Le imprese più antiche al mondo (Fonte: <http://www.familybusinessmagazine.com>)

3. *La ricerca on field: i tre casi di studio*

Caso n. 1. Barone Ricasoli: quando dall'impresa sgorga un sapore d'altri tempi

Tra le verdi colline toscane, a metà strada tra Siena e Firenze, si erge dall'Alto Medioevo il Castello di Brolio in Chianti, teatro di storiche battaglie tra senesi e fiorentini per la conquista di questo territorio di confine. Grazie ad uno scambio di terre, nel 1141 la Famiglia Ricasoli entra in possesso del Castello e del territorio che lo circonda e inizia a coltivare con fervida passione la vite, elemento distintivo di quest'incantevole angolo della Toscana che con le sue dolci colline, i suoi viali di cipressi che conducono a casali senza tempo, i suoi graziosi borghi medievali, le sue tradizioni, la sua arte, la sua storia evoca in tutto il mondo immagini di straordinaria bellezza.

La forte tradizione agricola del territorio toscano ha conquistato da secoli le diverse generazioni della Famiglia Ricasoli e oggi l'impresa familiare Barone Ricasoli S.p.a. Agricola, guidata dal 1993 da Francesco Ricasoli, XXXII° Barone di Brolio, con i suoi 140 dipendenti, i 240 ettari di vigneti, i 1200 ettari

di terreno e un fatturato di 19 milioni di euro non è solamente la più grande azienda del Chianti Classico, ma anche la quarta più antica al mondo nonché l'azienda vitivinicola italiana più longeva.

Il *core business* della Barone Ricasoli è da sempre prodotto, funzione, interpretazione, analisi e approfondimento delle peculiarità territoriali di questo luogo suggestivo: vini di territorio, espressione dell'unicità storico-culturale-ambientale del Chianti Classico¹¹. Nel 1800, Bettino Ricasoli, il “Barone di ferro”, ritiratosi dalla vita politica che lo aveva reso uno dei protagonisti del Risorgimento italiano ricoprendo per ben due volte la carica di Primo Ministro nell'Italia unita del dopo Cavour, convoglia tutte le sue energie nell'azienda di famiglia diventando un imprenditore vitivinicolo di grande lungimiranza. L'amore per la ricerca, la scoperta e per i viaggi unito ad anni di studio, analisi e sperimentazioni condotte personalmente e con strumenti all'avanguardia presso l'azienda di Brolio gli permettono di elaborare la famosissima “Formula del Chianti” pubblicata nel 1872. Secondo Bettino Ricasoli la produzione di un vino di qualità nel Chianti richiede l'utilizzo del Sangiovese con piccole aggiunte di altri vitigni quali, ad esempio, il Canaiolo per ammorbidirne leggermente la robustezza e la potenza. Stante questa formula che menziona esclusivamente vitigni a bacca rossa, Bettino Ricasoli suggerisce di aggiungere una piccolissima quantità di uve a bacca bianca per i vini più freschi, da “pronta beva”, cioè per i vini da pasto, e, invece, l'utilizzo del Sangiovese quasi in purezza per i vini da invecchiamento¹². L'interesse suscitato da questa formula è enorme: il suo valore, infatti, supera la perfetta conoscenza delle caratteristiche organolettiche dei vitigni toscani per comprendere una personale, lunga e accurata selezione di vitigni tipici internazionali, soprattutto francesi. È una vera e propria rivoluzione nel settore vitivinicolo: se da un lato il vino Chianti inizia ad affermarsi sui mercati di tutto il mondo, dall'altro, insieme al rapido diffondersi della sua fama si inaugura una produzione di vino parallela, di scarsa qualità, denominata Chianti, realizzata però al di fuori del territorio chiantigiano¹³.

¹¹ Per completezza di informazioni si precisa che alla produzione di vini di territorio la Barone Ricasoli ha sempre affiancato una piccola produzione di olio. L'azienda ha 26 ettari coltivati a olivi.

¹² Nel 2006, per rispondere alle esigenze di un mercato che domanda vini da lungo invecchiamento con una struttura importante, il Consorzio Chianti Classico ha deciso di non utilizzare più l'uva a bacca bianca.

¹³ Si precisa che i confini della zona del Chianti presentano tratti storici piuttosto che geografici. Un primo tentativo per identificare quest'area risale al lontano XIII secolo, quando i comuni di Gaiole, Castellina e Radda istituirono la “Lega del Chianti”. Nel 1716 un editto di Cosimo III de' Medici, Granduca di Toscana, riconosce la tipicità delle uve coltivate nella zona del Chianti Classico. Il 14 maggio 1924, per identificare inequivocabilmente il territorio chiantigiano, tutelare e valorizzare i vini tipici locali, un gruppo di 33 produttori vitivinicoli, tra cui la Famiglia Ricasoli, istituisce il “Consorzio per la difesa del vino tipico del Chianti e del suo marchio di origine”. In quegli anni viene anche identificata una sotto-zona specificamente denominata Chianti Classico per distinguere la produzione del vino Chianti, ottenuto da vitigni coltivati in diverse province toscane – Arezzo piuttosto che Pisa, ecc. – dal Chianti Classico, ottenuto da uve coltivate nella zona compresa fra le province di Firenze e Siena, comprendente circa 9 comuni.

<i>Fasi del processo</i> (durata complessiva: da due a tre anni e mezzo ¹)	<i>Descrizione</i>
POTATURA DELLA VITE	Periodo: inverno. In questa prima fase, con il taglio dei tralci dell'anno passato, si agisce sul carico di gemme di ciascuna pianta in modo da tenere sotto controllo la quantità e la qualità delle uve.
GERMOGLIAMENTO	Periodo: da aprile alla vendemmia (circa tre mesi). In questa fase, intensa dal punto di vista dello sviluppo dei germogli, si effettua l'eliminazione di quelli in eccesso: ulteriore sistemazione dei vigneti che richiede manodopera in abbondanza e tempestività perché per ottenere uve di elevata qualità il diradamento dei germogli deve avvenire in breve tempo. Al termine di questo periodo i vigneti devono essere nelle migliori condizioni qualitative possibili.
VENDEMMIA	Periodo: da fine agosto ad ottobre (a seconda dei vitigni). Questa fase del processo, che viene realizzata separatamente per ciascuna particella di vigneto, è caratterizzata da notevole incertezza data dalla forte dipendenza dalle condizioni climatiche che possono cambiare molto repentinamente e causare danni irreparabili alla raccolta. Importante, in questa fase, è l'individuazione del giusto punto di maturazione delle uve e la difesa anti-parassitaria per evitare che le stesse vengano attaccate da funghi che potrebbero compromettere l'intera annata. Le parole d'ordine sono, dunque, tempestività e utilizzo dei prodotti giusti. È da sottolineare che per i vini più importanti si ricorre ancora oggi ad una vendemmia manuale con l'intento di evitare che l'utilizzo di strumenti meccanici possa rompere l'acino, il vinacciolo e conseguentemente cedere al vino sostanze non desiderate che modificherebbero le sue qualità organolettiche. Per il trasferimento in cantina si utilizzano piccoli contenitori da 2 qli.
FERMENTAZIONE	Sfruttando la sola forza di gravità, si sistemano le uve all'interno di piccoli tini di acciaio che permettono vinificazioni separate per ciascuna particella di vigneto al fine di consentire alle uve di esaltare le differenti caratteristiche pedoclimatiche del territorio. Anche il processo fermentativo richiede massima attenzione.
AFFINAMENTO	Concluso il processo fermentativo, il vino viene trasferito in botti, <i>tonneaux</i> e <i>barriques</i> di rovere per trasformarsi e sgorgare poi fiero della sua maturità, della sua grande personalità. Il periodo di affinamento, la fase più tranquilla di tutto il processo, può variare da un minimo di 7/8 mesi fino a raggiungere i 18 mesi.
IMBOTTIGLIAMENTO	Per garantire la stabilità del vino, alla massa da imbottigliare si aggiunge una piccola dose di solforosa scrupolosamente misurata. Il vino segue poi un percorso sterile e viene imbottigliato. Fondamentale in questa fase è la qualità del tappo utilizzato: si impiegano tappi quasi del tutto monopezzo (non biondellato) acquistati dai migliori sugherifici d'Europa e analizzati prima dell'utilizzo.
AFFINAMENTO IN BOTTIGLIA	Solo per i vini importanti, dopo l'imbottigliamento è previsto un periodo di affinamento in bottiglia che può variare da un minimo di 6 ad un massimo di 12 mesi.
ETICHETTATURA	Le bottiglie di vino vengono, infine, vestite con etichetta, capsula e fascetta della DOCG: sono pronte per iniziare il loro viaggio nel mondo.

¹ La durata complessiva del processo produttivo dipende dalla tipologia del vino.

<i>Innovazione</i>	<i>Descrizione</i>
TECNICA DI PREPARAZIONE DEI SUOLI	Una preparazione ottimale del suolo garantisce al vigneto longevità (trenta/quaranta anni) e uve di alta qualità. Utilizzata a metà degli anni '90 per il re-impianto dei vigneti, tale tecnica, moderna e costosa, richiede: a) il ricorso a grossi escavatori che rompono la roccia affiorante ¹ e garantiscono uno strato di circa 150 cm di terreno "rotto" facilmente penetrabile dalle radici delle piante; b) l'impiego di materiale genetico, certificato e derivante da selezione clonale, che garantisce alti standard qualitativi.
UTILIZZO DI MATERIALE GENETICO SELEZIONATO	Utilizzare materiale genetico selezionato significa piantare in uno specifico terreno non solo le varietà più adatte (nel caso in oggetto prevalenza di Sangiovese, ma anche vitigni internazionali come Merlot e Cabernet) per esaltare le mille sfaccettature del territorio chiantigiano, ma anche quelle che abbiano un'origine garantita sia sotto il profilo qualitativo che sanitario. Quest'ultimo aspetto è estremamente importante perché nel caso in cui si utilizzasse involontariamente del materiale genetico con virus si comprometterebbe la vita stessa del vigneto.
DENSITÀ D'IMPIANTO	Nel passato l'intero Chianti Classico era caratterizzato da densità d'impianto molto basse: 2, 3 mila piante per ettaro di terreno. Oggi, la Barone Ricasoli arriva a 6.600 piante per ettaro. Aumentando la densità d'impianto si innesca una sorta di competizione che, se da un lato riduce la quantità di uva prodotta da ciascuna pianta, dall'altro ne aumenta il livello qualitativo.
ZONAZIONE VITICOLA	Tale ricerca ² ha nettamente migliorato la comprensione delle caratteristiche pedoclimatiche ³ di ogni singolo vigneto. Si è raggiunta, infatti, una maggiore ed adeguata tutela dello stesso territorio attraverso una sua gestione completamente rivoluzionata: «conoscere perfettamente un suolo non solo e non tanto in superficie, ma addentrarsi nelle profondità fino a raggiungere la roccia madre, significa poter effettuare interventi mirati, sapere come concimarlo ⁴ , cosa piantarvi per sfruttare al meglio le peculiarità uniche di questo territorio ed esaltare, così, le qualità organolettiche delle uve che ci dona, scegliere l'orientamento migliore dei filari per sfruttare al massimo le ore di sole, ecc. Si afferma, dunque, il concetto di "viticoltura di precisione"» afferma con orgoglio il Dottor Biagi, direttore agronomo della Barone Ricasoli. La zonazione, inoltre, ha fatto individuare delle aree con caratteristiche qualitative alquanto particolari che consentono di ottenere, grazie anche ad una nuova tinaia ⁵ realizzata <i>ad hoc</i> con piccoli contenitori di 100 ettolitri l'uno, delle vinificazioni separate: mantenendo in purezza varietà per varietà, vigna per vigna, è stato possibile, grazie a degustazioni alla cieca, capire le caratteristiche qualitative dei diversi appezzamenti che hanno portato alla produzione dei primi CRU.
SELEZIONE CLONALE	A metà degli anni '90, prima di sostituire i vecchi vigneti piantati tra la fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70, ci si è resi conto di una diversità d'espressione del Sangiovese sulle diverse piante; emergeva dunque una ricchezza varietale. Svolte diverse analisi, in collaborazione con l'Università di Firenze e l'Istituto Sperimentale di Viticoltura di Arezzo, si è visto che per la gran parte del materiale prelevato questa variabilità dipendeva dalla presenza di virus, mentre 12 piante risultavano perfettamente sane. Queste ultime sono state ripiantate in una piccola vigna e tenute sotto osservazione. Si sono così selezionati i due più interessanti biotipi di Sangiovese sia sotto il profilo genetico che qualitativo. Nonostante il progetto di

Innovazione	Descrizione
	selezione clonale sia realizzato da tante aziende, la particolarità di questo caso dipende dalla longevità dell'azienda: «siamo convinti di aver salvato un DNA aziendale: abbiamo recuperato un vecchio Sangiovese che ha saputo adattarsi perfettamente alle particolari condizioni pedoclimatiche di questa zona. Un tempo non si faceva nessun tipo di incrocio per cui siamo certi che dalla pianta madre di qualche secolo fa oggi, grazie alla selezione, abbiamo ottenuto un clone che, con orgoglio, abbiamo piantato nei nostri vigneti più recenti. È una grande soddisfazione: produrre un vino con un Sangiovese che è nato qui secoli fa ed è giunto sino ai nostri giorni senza nessun virus non ha prezzo. Non solo, – continua il Dottor Biagi – questo progetto ci ha dato l'input per una riflessione fondamentale: se oggi esistono vecchie piante che sono arrivate sane, prive di virus, fino ai nostri giorni vuol dire che hanno necessariamente un qualche carattere di resistenza in più, un quid in più rispetto alle altre».
SPERIMENTAZIONI SULL'UTILIZZO DEI DIVERSI LEGNI NELLA FASE FERMENTATIVA	È da circa un anno che, in collaborazione con l'Università di Siena (Dipartimento di biotecnologie, chimica e farmacia – Area della Chimica), si conducono studi sulle diverse tipologie di legno da utilizzare per la fase fermentativa.

¹ I terreni del Chianti Classico sono molto sassosi.

² La ricerca è stata condotta dal Centro di Ricerca per l'Agrobiologia e la Pedologia di Firenze, dall'Unità di Ricerca in Viticoltura di Arezzo, dal Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Firenze in collaborazione con le strutture interne aziendali di Brolio ed in particolar modo con il Direttore Agronomo Dottor Massimiliano Biagi.

³ Caratteristiche pedoclimatiche: composizione fisico-chimica, altitudine, esposizione, microclima.

⁴ La Barone Ricasoli non utilizza fertilizzanti chimici ma solo ed esclusivamente sostanze organiche da compost o letame.

⁵ La cantina della Barone Ricasoli, chiamata “la Tinaia”, viene utilizzata solo ed esclusivamente per le vinificazioni. La nuova tinaia, realizzata rispettando l'estetica e la funzionalità di quella originaria, consente di lavorare con il massimo controllo.

Tab. 3. Uno sguardo verso il futuro: le innovazioni della Barone Ricasoli (Fonte: ns. elaborazione)

Le tradizionali fasi del processo produttivo e le innovazioni introdotte sono finalizzate alla realizzazione di un prodotto che conserva orgogliosamente inalterata, da quasi mille anni, una simbiosi con quel territorio e con quel patrimonio culturale che lo ha generato e che continua ad alimentarlo nel tempo. Un territorio e un patrimonio culturale con un DNA tale da conferirgli un carattere dalle mille sfaccettature, tanto affascinanti quanto intricate da scoprire. Se è vero che ormai il Chianti Classico è per la Famiglia Ricasoli un libro aperto, è altrettanto vero che le sue pagine, come quelle di qualsiasi altro territorio, conterranno sempre dei codici che solamente una rapace passione, una costante attenzione e un'accurata ricerca potranno, con il tempo, riuscire a decifrare *in toto*: ogni territorio ha segreti che si svelano in funzione dell'interesse che si manifesta nei suoi confronti.

I vini prodotti nelle cantine Ricasoli sono apprezzati a livello globale: l'85% della produzione viene esportata in ogni angolo del mondo¹⁴.

¹⁴ Nord Europa, Nord America, Israele, Brasile, Cambogia, Colombia, ecc.

La clientela è costituita prevalentemente da consumatori avveduti e appassionati di fascia medio-alta e alta, consapevoli che un calice di vino racchiude una terra, una storia, una cultura, un mondo.

È per questo motivo che i principali concorrenti della Barone Ricasoli sono le aziende vitivinicole italiane e soprattutto toscane, con le quali ovviamente si condivide non solo un territorio, ma anche la sua storia e la sua cultura. È una concorrenza non basata sul prezzo dei prodotti che si offrono al mercato, ma sulle diverse interpretazioni della propria terra, punti di vista che dipendono dai *frame* cognitivi, valoriali e culturali aziendali che, a loro volta, sono il frutto della storia vissuta dalla specifica impresa, schemi di lettura dell'ambiente circostante che prendono forma all'interno delle mura aziendali.

La Barone Ricasoli si rivolge, dunque, a un mercato globale continuamente monitorato per cogliere nuove opportunità. Ad esso offre, grazie all'introduzione dell'innovazione tecnologica all'interno di un processo produttivo millenario, un vino sempre più qualitativo e, contestualmente, sempre più tipico, sempre più "di territorio": un vino che sprigiona gli odori, i sapori, i colori della terra del Chianti, le tradizioni storico-culturali della regione Toscana e le conoscenze millenarie della Barone Ricasoli. Un territorio che viene rispettato e valorizzato grazie ad un'attenzione particolare a quello che è il suo gioiello più prezioso: il suo patrimonio culturale periferico.

La *mission* della Barone Ricasoli si concretizza nella volontà di offrire un futuro a questo territorio caratterizzato quasi esclusivamente da tradizioni prettamente agricole ed in cui è molto difficile sviluppare altre attività produttive¹⁵. L'attività dell'azienda risulta vitale non solo per la tutela degli aspetti storico-culturali ma anche per il benessere della società e dell'economia locale.

Il valore del territorio, con il suo patrimonio culturale periferico, le sue tradizioni, la sua storia, i suoi ritmi, i suoi colori, i suoi profumi si trasforma, grazie all'attività della Barone Ricasoli, in ricchezza economica, valore sociale, etico e culturale, tutela, rispetto e ripristino ambientale. È un filo conduttore che si spezzerebbe nel momento in cui venisse a mancare l'azienda storica per eccellenza. Quell'azienda che dall'alto della sua esperienza può, da un lato, far leva sugli insegnamenti del passato e, dall'altro, tuffarsi nel futuro con muscoli allenati da secoli di attività.

Caso n. 2. Ubaldo Grazia: l'arte della ceramica dal 1500

Su una piccola collina dell'Umbria centrale, circondata da una vegetazione rigogliosa, sorge Deruta, graziosa e tranquilla cittadina distante circa 15 Km da Perugia.

¹⁵ Molte aziende di altri settori merceologici sono fallite.

Le continue pestilenze della seconda metà del '400 ne decimano la popolazione. La Signoria di Perugia è costretta ad adottare dei provvedimenti per incentivare l'immigrazione di artigiani nella zona di suo dominio. È in quest'occasione che dall'Emilia la Famiglia Grazia attraversa parte dell'Italia e costruisce una fornace nel centro storico di Deruta per proseguire la sua attività: la lavorazione della ceramica, che dal XIII secolo vede nel valido baluardo meridionale del capoluogo umbro, dalle origini oscure, una culla indiscussa.

Ceramica e Deruta, maiolica e Deruta: binomi indissolubili fin dal 1200. Se per i primi due secoli si tratta di ceramica e maiolica non artistica la cui lavorazione permette di realizzare solamente oggetti di uso comune come piatti e boccali dipinti esclusivamente con due colori – il verde e il marrone –, è nel '400 che fa il suo ingresso il blu cobalto ed è durante il Rinascimento che si realizzano oggetti ornamentali e decori molto ricchi che testimoniano il successo economico della famiglia che orgogliosamente li mostra all'interno della propria dimora: nasce la ceramica artistica.

Per circa cinquecento anni la sede delle creazioni dei Grazia rimane all'interno della cerchia muraria di Deruta. Negli anni '20 del secolo scorso, però, l'artigiano ed imprenditore Ubaldo Grazia, nonno dell'attuale e omonimo titolare dell'azienda, avverte la necessità di espandere la sua attività per permettere alle sue creazioni di farsi spazio nel mondo. Progetta la costruzione di una nuova e più grande sede verso la vallata, aperta e disabitata campagna della periferia di Deruta. La sua idea richiede, però, ingenti capitali. Un imponente ordine di Alice McDugal, signora americana proprietaria di una catena di caffè italiani a New York, permette la realizzazione di questo progetto. Innamorata dell'Italia, della sua storia, della sua cultura, della sua arte, del suo gusto culinario, durante uno dei suoi numerosi viaggi lungo lo stivale del Mediterraneo, scopre le ceramiche realizzate dalla Famiglia Grazia: un amore a prima vista. Grazie al suo ingente ordine, si costruisce un'intera ala della nuova fabbrica, per la cui realizzazione occorreranno nove anni di lavoro, dal 1920 al 1929. In quegli anni, lavorare presso la Ditta Grazia significa non solo uscire dalla miseria che la guerra aveva lasciato dietro di sé, ma iniziare una nuova vita, salire la scala sociale. All'interno della fabbrica, palestra, bagni e docce per i dipendenti: un sogno per gli anni '20. «Chi era mio nonno? Semplicemente un piccolo predecessore del grande Adriano Olivetti» – con queste parole l'attuale timoniere della ditta descrive suo nonno.

L'operaio che lavorava presso la nostra fabbrica migliorava la sua situazione personale, il suo stato, la sua cultura, diventava un cittadino "normale": a casa non aveva niente, neanche il bagno. Ancora oggi, siamo guidati da quegli stessi valori etici: il rispetto delle persone, del lavoro, della tradizione, delle regole. Crediamo ancora che possa esistere un'etica dell'economia o meglio un'economia etica.

Oggi la ditta Grazia, la più antica fabbrica di maioliche del mondo, accoglie visitatori e acquirenti con enormi foto che raffigurano qualcosa di più di centinaia

di botti di legno in cui erano stivate e protette le creazioni dei Grazia realizzate per la miliardaria americana: queste immagini sono testimoni in bianco e nero del primo viaggio delle ceramiche Grazia di Deruta alla conquista del mondo¹⁶ e contestualmente del primo assaggio da parte del mondo¹⁷ dell'intreccio del gusto artistico dei Grazia, di Deruta e dell'Umbria.

La fine dello scorso secolo coincide con una brusca frenata della maiolica derutense causata dalla forte concorrenza giocata dalla porcellana. I Grazia, allora, rispolverano le antiche tecniche di produzione del "lustro dorato"¹⁸ per dare nuovo impulso, nuova linfa vitale, nuovo ossigeno non solo alla maiolica ma anche e soprattutto a Deruta, cittadina da sempre conosciuta in tutto il mondo grazie alle preziose opere d'arte e all'unicità delle forme e dei decori delle creazioni degli artigiani del luogo¹⁹.

Una fabbrica quella dei Grazia che è riuscita a rimanere in piedi nonostante le diverse e distruttive crisi economiche – del '29, del '58, del '73, nonché quella attuale – che hanno lasciato segni visibili sia sotto il profilo occupazionale (160 operai negli anni '20, 100 negli anni '70, 15 nel 2013) che reddituale (da circa 6 milioni di euro di fatturato si è scesi a circa 1 milione).

I nostri clienti? Tiffany & Co, Niebaum Coppola, Neiman Marcus (42 magazzini di lusso), Williams Sonoma, Saks Fifth Avenue sulla quinta a NY, Bergdorf Goodman, Gump's a San Francisco (il magazzino più famoso), Michael C. Fina. E poi ancora: Mel Gibson, George Clooney, Andy Garcia, Paul Simon, Francis Ford Coppola, ecc. C'è tutto il meglio del meglio degli Stati Uniti.

Sono stati e sono tuttora i continui e lunghi viaggi negli Stati Uniti – tre/quattro mesi all'anno – che hanno permesso e che permettono all'ultimo erede della fabbrica di conoscere *building by building* e farsi conoscere da quel mercato che intuitivamente era sinonimo di fortuna: il mercato statunitense.

Dopo aver esportato oltre oceano i decori classici, Ubaldo Grazia comprende l'urgenza di offrire qualcosa di nuovo ad un mercato sempre più rapito dall'arte moderna. È presso la scuola dell'arte più rinomata di tutti gli Stati Uniti, la Rhode Island School of Design di Providence, che incontra un'insegnante di ceramica, Jackie Rise. Non un semplice incontro tra due persone, ma una fusione tra due modi eterogenei di creare e interpretare l'arte. Un dialogo aperto tra classicità e modernità che prende forma all'interno della fabbrica di Deruta: l'insegnante

¹⁶ Le pesantissime botti di legno furono trasportate da muli e carri fino alla stazione ferroviaria di San Nicolò di Celle. Qui, vennero sistemate su un intero treno per raggiungere Livorno dove furono imbarcate per approdare a New York.

¹⁷ In quel periodo la Ditta Grazia iniziò ad esportare le sue creazioni in tutta Europa, in Giappone e in America. Oggi, l'azienda esporta il 90% della sua produzione negli Stati Uniti.

¹⁸ La tecnica della decorazione a lustro prevede: un particolare intervento cromatico su superfici già smaltate e cotte; una terza cottura a bassa temperatura; l'introduzione nel forno, a fine cottura, di sostanze fumogene per ottenere speciali effetti cromatici.

¹⁹ Si precisa che per alcuni decori tipici esiste un marchio territoriale da circa 10 anni.

americana disegna un campionario moderno che riesce a soddisfare in pieno le esigenze della clientela statunitense dei Grazia senza tradire le più antiche tradizioni della lavorazione della ceramica. È il primo passo che segna l'inizio di un nuovo e avvincente percorso ricco di soddisfazioni: le collaborazioni fra l'artigianato e i designer²⁰.

<i>Fasi del processo</i> (durata complessiva: circa 3 mesi)	<i>Descrizione</i>
PROCESSO DI RAFFINAZIONE DELL'ARGILLA	Dalle cave delle colline che circondano Deruta si acquista l'argilla grezza in zolle che subisce un lungo processo di raffinazione in appositi macchinari. Mediante un "grinder" ad hoc le zolle di argilla si trasformano in piccoli pezzettini che vengono immersi in una grande vasca dove un'elica li scioglie e li mischia con acqua (diluizione con acqua). Una grande pompa comprime ed aspira l'argilla all'interno di filtri che se da un lato trattengono l'argilla dall'altro lasciano andar via l'acqua (compressione ed aspirazione). All'interno di speciali camere isolate, mantenute ad una temperatura costante, l'argilla viene lasciata a riposo per 3/4 mesi per permettere ai suoi organismi di attivarsi e conferirle plasticità. Dopo il processo di degassazione l'argilla è finalmente pronta per essere lavorata (isolamento e degassazione).
CREAZIONE	Le modalità di lavorazione dell'argilla variano a seconda della forma dell'oggetto da creare: a) una lavorazione manuale al tornio per oggetti di forma cilindrica; b) l'impiego di stampi di gesso, a cui si fa aderire l'argilla tramite una pressione manuale, per gli oggetti di altre forme; c) il colaggio, che prevede l'utilizzo di stampi di gesso dentro i quali viene versata l'argilla liquida, per gli oggetti di forma molto complicata come i candelieri a torciglione.
ASCIUGATURA E RIFINITURA	L'oggetto creato necessita di circa una settimana per asciugarsi. Una volta asciutto viene rifinito: strumenti di metallo ad hoc ne perfezionano la forma, ne ripuliscono i bordi e, laddove previsto, permettono a manici e becchi di essere attaccati.
PRIMA COTTURA	Dopo l'essiccazione, che avviene dopo circa 20 giorni (tale periodo varia in funzione della grandezza dell'oggetto, della forma, della temperatura e del grado di umidità dell'aria), gli oggetti creati vengono posizionati, in funzione della loro forma, sui carrelli e subiscono una prima cottura all'interno di forni elettrici a gas a circa 1020° C per un tempo abbastanza lungo (minimo 20 ore). Il prodotto di questa prima cottura prende il nome di "biscotto".
SMALTATURA	I "biscotti" vengono immersi per pochi secondi in ossidi metallici. Soprattutto d'inverno è fondamentale tenere sempre sotto controllo la temperatura della stanza mentre si effettua questa operazione. Si attende poi qualche ora, tempo necessario perché la smaltatura si asciughi, prima di iniziare a dipingerli.

²⁰ Michele De Lucchi, Luigi Serafini, Alessandro Magnini e Enzo Mari sono solamente degli esempi dei molteplici *designers* con cui l'azienda collabora.

<i>Fasi del processo</i> (durata complessiva: circa 3 mesi)	<i>Descrizione</i>
DECORAZIONE	La pittura degli oggetti creati prevede tre distinte fasi di lavorazione: 1) applicazione dello spolvero: si riproduce il disegno su carta trasparente e forata lungo le linee esterne; facendo pressione su un sacchetto contenente polvere di carbone si trasferisce il disegno che si vuole realizzare sulla superficie smaltata; 2) contornatura: un pennello finissimo permette di seguire i contorni del disegno trasferito (i contorni vengono dipinti o con il colore nero o con il marrone manganese o, infine, con il blu); 3) stesura del colore: i pennelli più grandi colorano il disegno dentro e fuori le linee tracciate.
INVETRIATURA	A decorazione conclusa, ogni singolo oggetto viene sottoposto ad una spruzzatura di cristallina: vetro liquido composto da silicati che si presenta sotto forma di polvere bianca.
SECONDA COTTURA	Durante la seconda cottura, che avviene a circa 900° C, la cristallina si fonde con i colori conferendo all'oggetto maggiore brillantezza e resistenza.

Tab. 4. Il processo produttivo della ceramica ereditato dalla storia (Fonte: ns. elaborazione)

Un processo produttivo questo che si ripete da secoli²¹ e che si conclude con la creazione di un *output* che non è semplicemente il risultato di fasi che si susseguono secondo un processo logico, ma un'opera d'arte che prende forma dalle sinergie sprigionate dall'intreccio di conoscenze secolari della famiglia Grazia, del territorio derutese e del suo patrimonio culturale: tradizioni tramandate di padre in figlio capaci di rinnovarsi senza tradire la loro anima più profonda. Afferma orgoglioso l'attuale timoniere della fabbrica:

Un anno fa abbiamo brevettato una tecnica che ci permette di smaltare la porcellana come una maiolica. Maiolica significa terracotta più smalto: una terracotta immersa nello smalto liquido diventa una maiolica. Lo svantaggio è che si sbecca facilmente perché la terracotta è un prodotto povero. Oggi abbiamo la necessità di lavorare con materiali più duri in modo da poter essere impiegati anche a livello industriale, da ristoranti e alberghi. Per far fronte a questa esigenza abbiamo brevettato un sistema che ci permette di smaltare la porcellana. Possiamo realizzare, dunque, una base molto dura in porcellana per poi smaltarla come fosse una maiolica. È stata una grossissima innovazione che ci ha permesso di ottenere anche i finanziamenti europei.

Le opere d'arte dei Grazia vengono realizzate su commissione. Ogni oggetto è unico perché creato dall'abilità di mani esperte che di volta in volta creano in infiniti modi diversi per soddisfare anche le richieste del cliente più esigente.

Una fabbrica, quella dei Grazia, che non ha concorrenti: «non si può parlare di concorrenza quando sono i secoli di storia, di tradizione, di cultura a fare la differenza». Una differenza incolmabile che nasce nel territorio derutese e che

²¹ L'unico cambiamento è avvenuto nel 1946, quando i tradizionali forni a legna sono stati sostituiti da quelli elettrici senza comportare alcun tipo di modifica né al processo produttivo in quanto tale, né alla qualità degli oggetti creati.

viene accentuata e custodita con l'insediamento e il radicamento dei Grazia e delle loro pregresse conoscenze e abilità.

Oggi all'interno della fabbrica si organizzano corsi di pittura su ceramica e si pensa alla possibilità di realizzare all'interno delle proprie mura – che già accolgono un centro di ricerca per collaudare nuovi disegni, nuove tecniche e nuove idee – un centro di sperimentazione da mettere a completa disposizione di tutto il paese.

Un'azienda storica, ricca di tradizioni ma anche un'azienda che non si isola, ma si apre a collaborazioni di vario genere che la ossigenano:

Collaboriamo con altre aziende non necessariamente del settore della ceramica. Ultimamente abbiamo realizzato un progetto, finanziato dalla Comunità Europea, insieme ad un'ottima scuola di cucina umbra: l'Università dei Sapori. Vorrei creare una rete territoriale. Inoltre – continua orgoglioso Ubaldo Grazia – in corso c'è anche un altro progetto con il bar Tazza d'Oro, uno dei più famosi di Roma, e lo IED, una delle scuole di *design* più prestigiose d'Italia.

La ditta Grazia sta pensando, inoltre, di approdare allo *shopping on line* per vendere le sue creazioni anche via internet²².

Quello tra Deruta e i Grazia è un matrimonio che, celebrato a causa di eventi fortuiti, ha saputo generare e rigenerare la tradizione della lavorazione della maiolica. Un matrimonio che non ammette divorzio perché così come non si può immaginare Deruta senza la sua ditta Grazia, non si può pensare alla fabbrica dei Grazia al di fuori del territorio derutense:

In un altro territorio? Cosa faremmo? Da zero non si può creare un'unione così forte, così sinergica: non è possibile, non esiste. Questo territorio, la sua storia, le sue tradizioni, il suo patrimonio culturale hanno influenzato le nostre risorse e competenze. Se fossimo stati in un altro territorio sarebbe stato tutto differente. Tutto più difficile. Tante volte mi hanno proposto di aprire fabbriche in Messico per esportare negli Stati Uniti con più facilità e a minor costo, ma ho sempre rifiutato. Sarebbe innaturale. Noi siamo radicati in questo territorio. Siamo gli eredi del patrimonio culturale di questo territorio e il prodotto che offriamo al mercato è carico di storia: insieme al prodotto vendiamo anche tutto quello che c'è dietro, il suo retroterra culturale.

Un retroterra culturale raccontato all'interno delle stesse mura aziendali da un museo che negli anni '80 subisce un furto. Le opere rimaste vengono vendute al Museo Regionale di Deruta. Nel 2001 l'attuale titolare dell'azienda costituisce, sulla base del preesistente nucleo, il "Museo Grazia", museo privato, strutturato e allestito da esperti e visitabile gratuitamente. Recuperati alcuni dei pezzi precedentemente venduti e rispolverati altri che non erano stati esposti nel primo allestimento, oggi, il museo, che rientra nel sistema museale della Regione Umbria, può vantare: oggetti originali dell'arte derutense a partire

²² Un progetto questo che intendono portare a termine entro l'estate.

dal 1200; oggetti che testimoniano le sperimentazioni inerenti alla tecnica del lustro; un'accurata selezione di opere realizzate all'interno dell'azienda²³.

Tali oggetti sono tra le opere presentate all'interno del catalogo "Museo della fabbrica di Maioliche Grazia di Deruta", finanziato dalla Regione Umbria²⁴. È importante sottolineare come questo catalogo, che raccoglie anche importanti documenti di vario genere fra cui alcune riflessioni sulla cultura del lavoro e della produzione della ceramica, rientri tra le pubblicazioni dedicate dalla Regione Umbria ai beni culturali regionali. Inoltre, consapevole dell'importanza culturale di questo museo capace di narrare la storia di Deruta e della sua fabbrica così longeva, la Regione Umbria ha chiesto ai Grazia di arricchirlo.

Caso n. 3. La Fonderia Pontificia Marinelli: quando l'impresa è la voce millenaria del patrimonio culturale periferico

La Fonderia Pontificia Marinelli è un'impresa familiare sita in Agnone, suggestiva cittadina incastonata nel cuore dell'Alto Molise, territorio ricco di storia, cultura, tradizioni, sapori e natura. Un'impresa storica che dal 1200 realizza, per un mercato oramai globale, campane: prodotti unici nel loro genere che cantano al mondo l'inscindibilità del trinomio Campana-Marinelli-Agnone. I fratelli Armando e Pasquale Marinelli, con profonda passione e competenza custodiscono e continuano un'antichissima arte che non è solo il filo rosso che lega da mille anni le diverse generazioni della loro famiglia, ma anche e soprattutto la pietra miliare del territorio agnone: l'arte campanaria. Radicatavi da mille anni, la Fonderia è tratto distintivo dell'identità del luogo che l'ha vista nascere. Non si può pensare ad Agnone senza collegarla con la Fonderia, così come non si può parlare della Fonderia senza richiamare la piccola cittadina molisana. Le lunghe radici permettono alla Fonderia di cogliere l'essenza più profonda del suo territorio, le sue più tacite capacità nutritive, il suo *humus* e, contestualmente, le conferiscono quella stabilità necessaria per riuscire ad affacciarsi ed afferrare le opportunità di un mercato globale. Le origini e le cause di questa lunga tradizione agnone si perdono nella notte dei tempi. È il ritrovamento in territorio agnone di una campana riportante l'anno di realizzazione 1339 e la firma del fonditore "Nicodemo Marinelli Agnone" a far aggiudicare alla Fonderia Pontificia Marinelli il secondo posto nella classifica delle imprese più longeve e il primo in quella delle fonderie più antiche del mondo. Fino al secondo dopoguerra la Fonderia Marinelli, a causa del cattivo stato delle strade rotabili nonché della mancanza di mezzi idonei per il trasporto delle grandi campane fuse, era una fonderia itinerante: i fonditori si recavano,

²³ La precisa attribuzione delle opere d'arte può avvenire solamente per quelle realizzate a partire dal 1800: prima non veniva apposta alcuna firma.

²⁴ Editto a cura di Giulio Busti e Franco Cocchi.

con tutti gli strumenti e i materiali necessari, nel luogo in cui la campana era stata commissionata e lì realizzavano la fusione. Pasquale Marinelli, da tempo tormentato da questi continui spostamenti, durante il ventennio fascista decide di realizzare un progetto per stabilire la sede della Fonderia a Roma. L'entrata in guerra fa svanire questo sogno. Successivamente, però, con il miglioramento delle strade e dei mezzi di trasporto, si sceglie di aprire la sede ad Agnone, paese di origine della famiglia e che ospita già la fonderia stabile deputata alla fusione delle campane di piccole dimensioni. Nel 1950 un grande incendio distrugge la vecchia fonderia e gran parte dei documenti storici in essa contenuti: «Dopo questo evento, la mia famiglia decide comunque di restare qui, ad Agnone, e di realizzare una nuova officina in un vecchio granaio, l'attuale sede», ricorda Armando Marinelli.

Oggi come mille anni fa: il processo produttivo della Fonderia. Antichi arnesi, segreti artigianali gelosamente custoditi, raffinati calcoli, ancestrali rituali propiziatori sono l'essenza più profonda di questa impresa dove il tempo sembra essersi fermato: qui si realizzano ininterrottamente campane impiegando gli stessi materiali, attrezzature e processi che si usavano mille anni fa. Anche senza il sussidio della corrente elettrica il processo produttivo, descritto in tabella 5, potrebbe espletarsi ugualmente. Le campane Marinelli nascono in fusione già con la nota, il peso e la dimensione richiesti. Tutto grazie ad uno studio intrapreso nel '700 da Gaetano e sviluppato poi da Tommaso Marinelli che sbocca nella codificazione della scala campanaria, vale a dire un sistema di perfette proporzioni fra sagoma, spessore, peso, circonferenza ed altezza che permettono di ottenere il timbro sonoro richiesto, ma anche il distillato di una stratificazione di saperi contestuali e di una specificità del sistema produttivo che raccontano secoli di storia sedimentatisi nel territorio molisano.

<i>Fasi del processo</i> (durata complessiva: 3 mesi)	<i>Descrizione</i>
INPUT	Rame, stagno, argilla, materiale refrattario, legno, carbone, mattoni.
ANIMA	La struttura iniziale della campana: con una sagoma di legno ruotante a 360° si prepara una costruzione di mattoni, corrispondente all'interno della futura campana, ricoperta di argilla resa perfettamente liscia dal metallo posizionato lungo il profilo della sagoma. È questa struttura che deve rispettare le corrette proporzioni fra spessore, peso, circonferenza ed altezza per ottenere la nota musicale richiesta.
FALSA CAMPANA	Con la stessa sagoma di legno, privata del metallo, l'anima viene rivestita con un isolante (cenere ed acqua) e ricoperta con strati di argilla. All'interno della forma vengono inseriti dei carboni ardenti per aiutare l'argilla ad asciugarsi rapidamente. Viene posto, poi, uno strato di grasso con una duplice funzione: a) collante per le decorazioni in cera (dediche, immagini, fregi, ecc.) ottenute grazie a stampini di gesso fatti a mano all'interno della fonderia; b) isolante tra l'argilla della falsa campana e quella del mantello.

<i>Fasi del processo</i> (durata complessiva: 3 mesi)	<i>Descrizione</i>
MANTELLLO	Ricoprendo la falsa campana con diversi strati di argilla ha inizio la realizzazione del mantello. In questa fase si attende che l'argilla si asciughi autonomamente senza l'ausilio dei carboni ardenti per evitare che la cera delle decorazioni coli via. Si ricopre il tutto con ulteriori strati di argilla sino ad ottenere lo spessore desiderato.
CERA PERSA	All'interno della forma così completata, si inseriscono i carboni realizzando la tecnica della "cera persa": con il calore la cera si scioglie lasciando impressa in negativo, all'interno del mantello, la composizione artistica.
DISTRUZIONE FALSA CAMPANA	Si separano, grazie agli isolanti, i tre strati di argilla: si solleva il mantello, si distrugge la falsa campana, che oramai non ha più la cera, e si colloca il mantello sull'anima.
FOSSO DI COLATA	La forma viene interrata nel fosso di colata dove avviene la fusione del metallo a 1200°. Il bronzo liquefatto, composto da 20 parti di stagno e 80 di rame, entrando dall'alto, andrà a colmare il vuoto creatosi tra l'anima e il mantello.
OUTPUT	È questo bronzo che, raffreddandosi, darà alla luce la vera campana, identica alla falsa campana in argilla.

Tab. 5. Come nasce una campana (Fonte: ns. elaborazione)

Il 95% dei clienti che commissionano grandi campane è costituito da religiosi; il restante 5% da istituzioni e privati cittadini; la composizione percentuale della domanda diventa 50-50 per i progetti relativi alla realizzazione di piccole campane. Il cliente che commissiona una campana alla Fonderia Pontificia Marinelli vuole un prodotto che racconti l'unicità di questa storia, una campana frutto della feconda unione fra il patrimonio culturale periferico e l'unica fonderia sopravvissuta tra le dinastie dei numerosissimi fonditori di campane in Agnone. Le campane sono realizzate *ad hoc*, sulla base delle specifiche dei committenti, una clientela globale attraverso la quale l'impresa diffonde la voce del suo territorio nel mondo. Dall'Italia alle Bahamas, dal Giappone alla Francia, dal Nicaragua alla California, i rintocchi della campane forgiate in questa Fonderia si possono udire in ogni angolo del mondo.

Un'impresa che apre le porte del patrimonio culturale periferico al mondo: il museo storico-artistico. Per soddisfare la domanda espressa dai numerosi turisti che, arrivando da tutto il mondo, affollavano la Fonderia attratti dalla possibilità di fare un tuffo nel passato, nel 1999 nasce, nella stessa struttura che ospita la Fonderia, il Museo Storico della Campana dedicato a Giovanni Paolo II, a seguito della visita del Pontefice del 19 marzo 1995. Il museo privato della famiglia Marinelli occupa attualmente tre dipendenti e riesce, con i suoi 30.000 visitatori all'anno, a raggiungere il *break-even point*. *Mission* del museo è la divulgazione della cultura agnone e della relativa arte campanaria. Vanta

una delle collezioni più ampie di campane al mondo, tra cui la famosa campana dell'anno Mille, e un patrimonio di preziose opere d'arte, antichi strumenti, singolari documenti cartacei – come i contratti stipulati fra i fonditori e i parroci all'epoca della fonderia itinerante –, bozzetti, disegni e preziosissimi manoscritti e pubblicazioni sull'antichissima arte della fusione del bronzo. Un'istituzione che narra una storia, un flusso di eventi, in cui si intrecciano le vicende di due protagonisti, la Fonderia Pontificia Marinelli e Agnone: l'impresa ed il suo patrimonio culturale periferico.

Anche l'attuale allestimento del museo emerge grazie ad un processo *demand pull*, nel senso che sono stati l'interesse, la curiosità e i suggerimenti dei turisti ad averne mano a mano ispirato la formula espositiva ed il percorso. Un itinerario che illustra e valorizza un patrimonio storico-culturale che, prima dell'apertura del museo, era letteralmente parcheggiato in un magazzino. Spolverato dalla spessa coltre di polvere che lo ricopriva, ha conosciuto una nuova vita all'interno di un contenitore espositivo, fisicamente adiacente e culturalmente complementare al “museo vivente” della fonderia, dove quotidianamente si rinnova la millenaria attività *core* della famiglia Marinelli. Nella fonderia e nel museo, l'impresa «teatralizza le sue attività economiche»²⁵ e mette in scena l'unicità del patrimonio culturale periferico. In un gioco di specchi virtuoso, l'impresa, dopo essersi nutrita della cultura del suo territorio ed esserne diventata elemento distintivo, si è trasformata in generatore di vitalità per il sistema territoriale bene comune. Se la Fonderia è scrupolosa custode della memoria del suo territorio – «la tradizione locale dell'arte campanaria è la nostra risorsa *core*; teniamo alla sua conservazione, la rinnoviamo immutata nel tempo» –, il Museo è una delle mete più attrattive del Molise e genera un significativo indotto – in alcuni momenti dell'anno in difetto rispetto alla domanda – per le strutture ricettive del luogo.

4. Dalla rapacità alla valorizzazione del patrimonio culturale periferico: i tanti modi dell'impresa di rapportarsi al territorio

Sulla base dei tre casi presentati e attingendo alla letteratura esistente, elaboriamo nel presente paragrafo una tassonomia di modelli di imprese in funzione del ruolo che intendono giocare rispetto al territorio e al relativo patrimonio culturale, ossia in relazione a come leggono, interpretano, vivono e si rapportano ad essi.

Spostandosi lungo un asse ideale, si parte da modelli d'impresa che sfruttano opportunisticamente il territorio per incontrare via via modelli di imprese

²⁵ Pencarelli, Forlani 2002, p. 232.

che impostano con esso relazioni sempre più responsabili e sostenibili²⁶. La tassonomia proposta, schematizzata in tabella 6, è una sorta di ventaglio della varietà dei ruoli che le imprese interpretano deliberatamente sul proscenio del territorio in un certo momento; essa tuttavia ha una valenza anche longitudinale, nel senso che può essere utile per marcare nel tempo il passaggio da un ruolo all'altro da parte della medesima impresa: percorsi di avvistamenti viziosi o, viceversa, percorsi di uscita da ruoli extraterritoriali e viepiù virtuosi per lo sviluppo e la valorizzazione del territorio e del relativo patrimonio culturale (fig. 1).

La tassonomia si apre con un primo gruppo di imprese che interpretano e riducono la complessità propria di ciascun territorio a semplice “contenitore” di risorse da depauperare²⁷. Questo primo gruppo, pur se con etichette eterogenee, è connotato da un medesimo approccio funzionale²⁸, che considera l'elemento territoriale «come un puro e semplice oggetto, un terreno di conquista, una risorsa da sfruttare piuttosto che un fattore produttivo da interiorizzare»²⁹. Impresa “fuggitiva” (*runway*)³⁰, impresa “accampata”³¹, impresa “nomade”³², impresa “corsara”³³ e *gazelle firms*³⁴: espressioni diverse ma eloquenti per additare imprese che interpretano il territorio come terra di conquista, zona da svaligiare, area da deforestare esclusivamente per soddisfare le proprie contingenti necessità. Imprese che “spossessano”³⁵, prosciugano opportunisticamente ed irresponsabilmente lo spazio fisico in cui sono temporaneamente localizzate fino a quando non avvistano un'oasi più verde, per il più basso costo della manodopera, per i minori vincoli ambientali, sindacali, normativi, di sicurezza del lavoro ecc. Imprese extraterritoriali che fluttuano alla costante ricerca di un nuovo e più generoso porto dove attraccare, prive di radici e libere da legami con i luoghi che incontrano durante la loro navigazione. Luoghi di cui non conoscono la storia, ritenuta variabile non strumentale per il raggiungimento della massimizzazione del profitto; luoghi del cui futuro non si preoccupano, che spremono, abbandonandoli poi a se stessi profondamente destabilizzati sotto il profilo sociale, economico, occupazionale e ambientale³⁶. La competitività di queste imprese ruota, dunque, attorno al nomadismo, attraverso il quale si

²⁶ Per un'analisi sul rapporto evolutivo tra l'impresa intesa come sistema razionale e l'ambiente economico-sociale: Cafferata 2009.

²⁷ Esposito 1995.

²⁸ Garofoli 2003, p. 13.

²⁹ Baccarani, Golinelli 2011, p. VIII.

³⁰ Prezioso 1993, p. 231.

³¹ Becattini 2000, p. 83.

³² Zimmermann 1998, p. 613; Del Baldo 2009, p. 199.

³³ Baccarani, Golinelli 2011, p. IX.

³⁴ Audretsch, Peña-Legazkue 2012, p. 531.

³⁵ Dezi *et al.* 2006, p. 170.

³⁶ Garlato 2007, pp. 18, 35.

concretizza la completa dissociazione tra il loro destino e quello del territorio³⁷.

Muovendo oltre, si approda ad una terra di mezzo, una sorta di limbo rappresentato dal modello dell'impresa "indifferente"³⁸ che, neoclassicamente, non riconosce all'elemento spaziale alcuna rilevanza sostanziale. Per questa impresa, il territorio è semplicemente uno spazio geografico da "calcolare" allo scopo di scegliere quella localizzazione che minimizzi la somma dei costi di trasporto delle materie prime e dei prodotti finiti³⁹. L'impresa calcolatrice, orientata esclusivamente alla massimizzazione del profitto, riduce il territorio a semplice determinante di costo: il rapporto col territorio inizia e si esaurisce con l'applicazione di razionali e rigidi schemi matematici che ne permettono l'analisi e la minimizzazione quale componente negativo di reddito. La visione che si ha del territorio è assolutamente fredda, razionale e distaccata: lo spazio è altro da sé. L'impresa si limita semplicemente ad analizzarlo e calcolarlo come elemento passivo, omogeneo, statico, privo di vita, di storia e di cultura.

Con il modello dell'impresa "distrettuale"⁴⁰ il rapporto tra impresa e territorio diventa più consapevole e interdipendente. L'impresa non vede il territorio come mero supporto passivo, ma lo interpreta quale entità complessa avvolta in un'atmosfera industriale che la ossigena nel conseguimento e nel mantenimento di un vantaggio competitivo sostenibile nel tempo. Il territorio è "laboratorio sociale" generatore di strategiche economie esterne e fonte di specificità contestuali tacito-conoscitive⁴¹. Il forte connubio con il territorio è già nella toponomastica distrettuale: ciascun distretto prende il nome dalla coppia prodotto-luogo geografico; d'altro canto la condivisione della medesima piattaforma geografica è foriera di effetti positivi, quali senso di appartenenza, rafforzamento dell'identità territoriale, vettore di imprenditorialità diffusa, economie di agglomerazione, anche se non immunizza il territorio da effetti negativi quali i *lock-in* conoscitivi.

Un modello prossimo a quello dell'impresa distrettuale è quello dell'impresa *milieu innovateur*⁴², incarnato soprattutto da imprese *hi-tech* con spiccata vocazione alla R&S. Quest'impresa condivide con imprese similari, spazialmente prossime, un comun denominatore geografico e la visione di un territorio quale incubatore strategico per l'innovazione. La transettorialità e la scala globale del mercato, tipici di questo modello, proiettano l'incubatore-nodo locale in reti trans-territoriali.

Proseguendo lungo questo ideale percorso, si incontrano modelli di impresa che leggono, interpretano e valorizzano soprattutto la dimensione simbolica del

³⁷ Zimmermann 1998, p. 618.

³⁸ Garlato 2007, p. 25.

³⁹ Weber 1909; Hotelling 1929; Lösch 1954.

⁴⁰ Marshall 1920; Becattini 1987, 2000.

⁴¹ Storper 1997; Belussi, Pilotti 2002; Corò, Micelli 2007.

⁴² Aydalot 1986; Camagni 1991; Maillat 1994, 1995; Crevoisier 1996.

loro sistema territoriale⁴³. Trattasi di imprese che vivono il territorio – con la sua storia, il suo patrimonio culturale, le sue caratteristiche fisiche, i suoi valori, le sue conoscenze tacito-contestuali, le sue tradizioni – quale «fonte di risorse materiali e immateriali, serbatoio di forze vive e attrattive»⁴⁴. Ci si imbatte allora nell'impresa “olivettiana” «capace di simbiosi tra industria e territorio, tra azienda e comunità locale»⁴⁵. Un'impresa che, insieme e grazie ad Adriano Olivetti, comprende effettivamente che non è solo «un dovere dell'azienda, ma anche un suo interesse, risultare radicata in una data collettività al pari di altre istituzioni»⁴⁶; «un'azienda eccellente che assorbe cultura dall'ambiente e genera cultura per l'ambiente»⁴⁷. L'impresa non è accampata, ma *abita* un territorio, è intessuta in un sistema territoriale a cui compartecipa⁴⁸. L'impresa è capace di creare un intenso e saldo legame fra ciò che è all'interno e ciò che è all'esterno del suo perimetro: un confine che diventa sempre più poroso e che permette all'impresa di abbracciare, di respirare e di comprendere pienamente il suo sistema territoriale⁴⁹. È questa profonda comprensione del territorio che consente all'impresa di innescare una valorizzazione del patrimonio culturale periferico, uno “sviluppo armonico”⁵⁰, in cui il raggiungimento degli obiettivi dell'impresa non solo non risultano in conflitto con il territorio, ma superando anche la visione dell'impresa distrettuale e quella del *milieu innovateur*, determinano un netto miglioramento a livello di sistema territoriale. L'impresa olivettiana è un'impresa consapevole di chiedere molto alle persone e al territorio e molto, perciò, alle persone e al territorio deve restituire. L'impresa olivettiana, immergendosi completamente nel suo sistema territoriale diventa anch'essa complessa, poliedrica e *multitask*: alla funzione di produzione e all'orientamento al profitto, intreccia armoniosamente l'autoimposizione di responsabilità⁵¹ nei confronti del territorio, della comunità che lo abita e del suo patrimonio culturale. Con il modello olivettiano siamo nel cuore di una costellazione di modelli di impresa virtuosamente legati al territorio, quali: l'impresa “radicata”, l'impresa “responsabile”, l'impresa “di territorio” e l'impresa “conviviale” o “con l'anima”. L'impresa radicata⁵² è un modello di impresa che si contraddistingue non solo perché si nutre continuamente del *genius loci* in cui è localizzata, ma soprattutto perché è consapevole che al di fuori di quello specifico sistema territoriale in cui opera difficilmente riuscirebbe

⁴³ Bonaccorsi, Granelli 2005.

⁴⁴ Schillaci, Gatti 2011, p. 22.

⁴⁵ Gallino 2001, p. 121.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Conti 2006, p. 42; Franch 2010, p. 102.

⁴⁸ Poma 2012.

⁴⁹ Per un approfondimento dell'impresa “olivettiana”: Paniccia 2002; Paniccia 2004.

⁵⁰ Borgonovi 2006, p. 33.

⁵¹ Per riflessioni sul tema della responsabilità sociale delle imprese nell'epoca contemporanea: Caselli 2007.

⁵² Becattini 2000, p. 83

a trovare un *habitat* migliore. È un'impresa legata a doppio filo con tutti gli attori e i sistemi che compongono il suo territorio: si crea una complessa rete sinergica locale fra fenomeni produttivi, sociali e culturali.

L'impresa responsabile⁵³, l'impresa di territorio, quella conviviale⁵⁴ e con l'anima⁵⁵ sono modelli di imprese finalizzate alla realizzazione di un "processo produttivo completo"⁵⁶ in cui, insieme all'output sono attente a riprodurre anche le risorse – umane, fisiche e immateriali, come le tradizioni e la cultura del luogo⁵⁷ – utilizzate nel corso del loro stesso processo produttivo. Sono, dunque, imprese che attivano un processo di "sviluppo sostenibile" inteso come «crescita che avviene mantenendo in equilibrio le condizioni di sviluppo economico, di equità sociale e di rispetto dell'ambiente, realizzando il cosiddetto equilibrio delle tre "E": ecologia, equità, economia»⁵⁸.

Arriviamo così all'impresa *arbor vitae* che illustriamo nel paragrafo successivo.

Modello di impresa	Visione del territorio	Impatto sul patrimonio culturale locale
Fuggitiva Accampata Nomade Corsara	Terra di conquista	Depauperamento deliberato Destabilizzazione sociale, economica, ambientale
Indifferente	Spazio geografico da calcolare	Strumentale alla massimizzazione del profitto
Distrettuale	Fonte di specificità relazionali e conoscitive	Rafforzamento identità del territorio Stimolo all'imprenditorialità diffusa Economie di agglomerazione Rischio di <i>lock-in</i>
<i>Milieu innovateur</i>	Comun denominatore geografico per l'innovazione	Spinta all'inserimento in reti globali
Olivettiana	Consapevolezza di compenetrazione reciproca	<i>Do ut des</i>
Radicata	<i>Habitat</i>	Contribuzione a creare sinergia locale fra processi produttivi, sociali e culturali
Responsabile Di territorio Conviviale Con l'anima	<i>Genius loci</i> e variabile strategica da preservare	Sviluppo sostenibile imperniato sulle tre "E"
<i>Arbor Vitae</i>	<i>Humus</i> Bene comune	Più che sostenibilità

Tab. 6. Quadro sinottico dei modelli di impresa analizzati (Fonte: ns. elaborazione)

⁵³ Gallino 2001.

⁵⁴ Del Baldo 2009, pp. 187-189.

⁵⁵ Catturi 2003, p. 25.

⁵⁶ Becattini 2000, p. 99.

⁵⁷ Preti 2007.

⁵⁸ Matacena, Del Baldo 2009, p. 13.

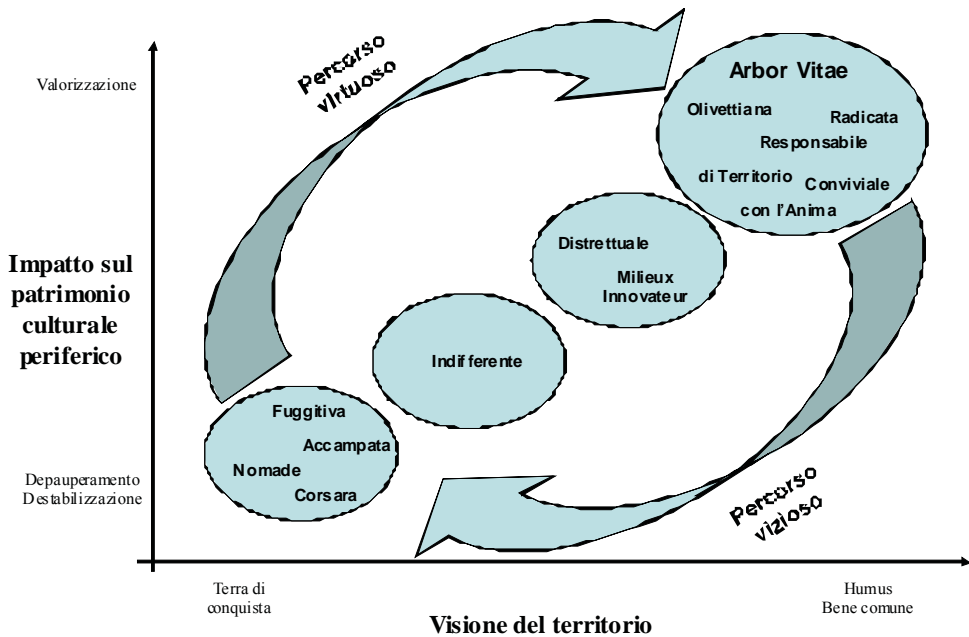


Fig. 1. Percorsi virtuosi e viziosi in base alla visione del territorio (Fonte: ns. elaborazione)

5. Arbor vitae, l'impresa che valorizza il patrimonio culturale periferico

Il presente paragrafo analizza in ottica comparata i tre *case studies* per arrivare quindi a delineare il profilo teorico dell'impresa *arbor vitae*.

Le tre imprese oggetto d'indagine risultano caratterizzate da una triangolazione di elementi qualificanti: 1) un paniere di risorse e competenze *firm specific* ologrammatico rispetto al territorio e al suo peculiare patrimonio culturale; 2) una visione del territorio e del patrimonio culturale specifico come *humus* e bene comune; 3) la capacità di detonare processi virtuosi per il patrimonio culturale territoriale.

1. *Risorse e competenze specifiche ologrammatiche*. Le risorse e competenze *firm specific* – ossia quelle che generano un vantaggio competitivo sostenibile – presentano nelle imprese analizzate un carattere che definiamo di “ologrammaticità” – rispetto al territorio e al suo patrimonio culturale: con questa espressione intendiamo riferirci a quelle risorse e competenze che appartengono all'impresa in quanto gemmata sull'*humus* irripetibile di quel territorio e del relativo giacimento culturale

e che, ologrammaticamente, appartengono anche al territorio e generano rispetto ad esso esternalità positive, proprio perché ed in quanto l'impresa vi è radicata. Ciascuna impresa, allora, come il punto di un ologramma, porta con sé l'unicità del territorio e l'irripetibilità del relativo giacimento culturale, e a loro volta territorio e giacimento culturale includono la specificità della dotazione di risorse dell'impresa stessa: l'impresa è parte di un tutto (patrimonio culturale), ma a sua volta il tutto è nella parte (l'impresa).

2. *Visione del territorio.* Le tre imprese analizzate reputano una risorsa *core* il radicato e profondo legame che hanno con il territorio. Questo è considerato un immane sedimento materiale, cognitivo e valoriale, un vero e proprio *humus*: l'impresa vi è nata, stabilmente vi risiede e sistematicamente si nutre della sua specificità. Una visione delle radici storiche locali che è la base su cui le imprese impostano percorsi di sviluppo, di valorizzazione ad un tempo propri e del territorio: progetti assolutamente originali, inimitabili e non delocalizzabili perché generati all'interno della relazione tra quella specifica impresa e quello specifico territorio. Una visione del territorio come *bene comune*, in quanto costituisce l'ambiente essenziale alla riproduzione materiale della vita umana e al realizzarsi delle relazioni socio-culturali e della vita pubblica: un bene che ha un valore suscettibile di essere condiviso, che richiede per la sua fruizione e per il suo godimento condivisione, partecipazione della collettività alla gestione del bene⁵⁹. Comune è il luogo di ciò che non è proprio e cioè il luogo delle relazioni intersoggettive; l'interesse di ognuno si realizza assieme a quello degli altri, non già contro né a prescindere dagli interessi degli altri⁶⁰. Nel bene comune il vantaggio che ciascuno trae per il fatto di far parte di una comunità non può essere scisso dal vantaggio che altri pure ne traggono. Concepire il territorio come bene comune significa pensarlo in termini di produttoria i cui fattori rappresentano i beni dei singoli individui (o organizzazioni) che lo abitano. In una sommatoria, se anche alcuni addendi si annullano, la somma totale resta positiva, anzi può accadere, se l'obiettivo è quello della massimizzazione del bene totale, che convenga annullare il bene di qualcuno a condizione che il guadagno di benessere di qualcun altro aumenti in misura sufficiente per la compensazione. Non così, invece, nella produttoria, perché l'annullamento anche di un solo fattore azzerà l'intero prodotto⁶¹.

⁵⁹ Ostrom 2006. Il tema dei "beni comuni" si è posto al centro della discussione pubblica a partire dal 2011; un significativo contributo in tal senso si deve al premio Nobel per l'economia 2009, Elinor Ostrom, per i suoi studi in materia. Per ulteriori approfondimenti e riflessioni su questo tema e sul rapporto impresa-bene comune: Caselli 2007.

⁶⁰ Zamagni 2008, p. 12.

⁶¹ Ivi, pp. 199-200; Donati, Solci 2011, p. 208.

3. *Impatto sul patrimonio culturale locale.* Le imprese analizzate condividono con gli altri attori locali interessi e pratiche e cooperano con questi seguendo un principio comportamentale volto a consolidare i rapporti di fiducia e a coniugare efficienza e valorizzazione. Grazie a questa visione, grazie all'interazione, alla comunicazione costante con gli altri protagonisti territoriali, a sperimentazioni per prova ed errori le imprese apprendono competenze elevate per conservare, sviluppare e valorizzare il patrimonio culturale specifico del contesto territoriale, nella consapevolezza che esso costituisce una risorsa essenziale, il loro *humus*: le imprese ne hanno esperienza diretta, da generazioni, e quindi possono contribuire con competenza densa e profonda alla sua gestione sostenibile e concordata con gli altri attori locali. La coscienza di luogo di ciascuna impresa si traduce in un insieme di processi chiave tramite i quali esse concorrono allo sviluppo e alla valorizzazione del patrimonio culturale specifico, processi che alla luce dell'indagine *on field* abbiamo ravvisato nei seguenti quattro:

- a) *processi attrattivi*: tutte e tre le imprese esaminate sono un magnete locale che attrae risorse vitali per la valorizzazione del patrimonio culturale del territorio che le ospita: ciascuna impresa è un nodo locale di una rete globale all'interno della quale cattura conoscenze e tecnologie nate lontano che convoglia verso il territorio; grazie al suo ruolo all'interno della rete globale ciascuna impresa attira l'attenzione dei *policy makers* sul patrimonio culturale periferico; ciascuna impresa, inoltre, attrae chi è desideroso di osservare con i propri occhi tecniche millenarie, sentire con le proprie orecchie suoni che si riproducono da secoli, toccare con le proprie mani secolari arnesi e, dunque, assaporare *in toto* un'altra epoca, altri tempi, un altro mondo – «un'esperienza – del capitale culturale locale – in grado di generare valore per chi ne usufruisce»⁶²;
- b) *processi diffusivi*: le imprese analizzate “diffondono” il patrimonio culturale locale ad una scala globale tramite la loro reputazione e i loro prodotti; i patrimoni culturali locali narrano così la loro unicità al mondo tramite le imprese;
- c) *processi creativi*: le imprese dei casi presi in considerazione generano nel loro territorio *nuove* risorse diffuse e specifiche (relazionali, fiduciarie, valoriali, tecnologiche) contribuendo per tale via ad iniettare elementi innovativi nel patrimonio culturale locale;
- d) *processi rigenerativi e valorizzativi*: tutte e tre le imprese esaminate proteggono e riproducono il patrimonio culturale specifico del loro territorio, proiettandolo lontano nel tempo, per le generazioni future; le imprese discernono le trasformazioni coerenti con la tutela e la

⁶² Silvestrelli 2011, p. 261.

valorizzazione del bene comune territorio da quelle distruttive; le imprese promuovono la rivitalizzazione di saperi ambientali, territoriali, produttivi, artistici, comunicativi e relazionali che altrimenti rischierebbero la sclerosi; le imprese valorizzano il patrimonio culturale del loro territorio perché capaci di tessere un legame a doppio filo tra la propria cultura aziendale e la cultura del loro territorio, tra il capitale aziendale e il capitale culturale territoriale, tra il patrimonio aziendale e il patrimonio culturale periferico.

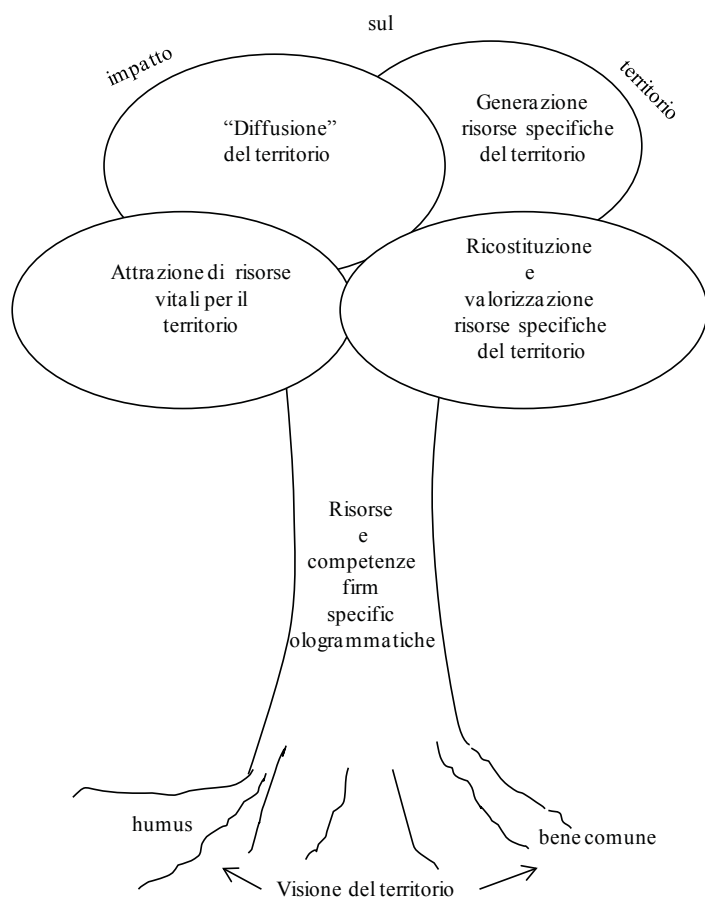


Fig. 2. Il modello *arbor vitae*: i processi virtuosi per il patrimonio culturale locale (Fonte: ns. elaborazione)

I prodotti delle tre imprese possono essere definiti a pieno titolo prodotti *path dependent* perché frutto di una feconda unione fra due profili di un medesimo concetto: la cumulatività storico-culturale del territorio in cui ciascuna azienda risulta radicata e la cumulatività della conoscenza propria di ciascuna impresa.

Se i due profili della cumulatività, storico-culturale e della conoscenza, sono stati ampiamente studiati, l'aspetto su cui si vuole porre l'attenzione è non solo e non tanto la capacità delle imprese oggetto di studio di avvalersi in modo profittevole delle nuove tecniche quanto piuttosto il sapiente e necessario equilibrio, su cui risultano abili a muoversi, tra l'innovazione tecnologica e la tradizione storico-culturale: un rispetto della tradizione che non frena, non limita, non tappa le ali all'innovazione e, a sua volta, un'apertura all'innovazione che non mina, non pregiudica, non rompe la tradizione ma, al contrario, la conserva, la tutela, la protegge, la alimenta e le conferisce la possibilità di rigenerarsi respirando aria nuova. Una sorta di "tradizione dinamica" o "dinamismo della tradizione", nel senso che la classica staticità delle usanze si apre alla dinamicità delle conoscenze per creare la classicità del XXI secolo: prodotti storici-culturali, territoriali e, dunque, unici nel loro genere, ma adatti ai tempi moderni. Un'innovazione finalizzata, dunque, non a stravolgere i processi produttivi, ma a reinterpretare creativamente il passato per proiettarlo nel futuro. All'insegna di una logica *win-win*, le imprese nostre protagoniste attivano processi virtuosi per il territorio e il relativo patrimonio culturale locale trovando la giusta tensione tra passato, presente e futuro grazie ad un paniere di tre capacità strategiche:

- *capacità proattiva*: saper intercettare e cogliere nuove opportunità (tab. 7);
- *capacità adattiva*: saper adeguarsi con facilità alle esigenze di un mercato sempre più esigente;
- *capacità di conservare creativamente*: un ossimoro per indicare la capacità di reinventare quotidianamente il passato e la tradizione senza tradirli e senza rimanerne intrappolati.

Barone Ricasoli	Grazia di Deruta	Fonderia Marinelli
"Formula del Chianti"	Corsi di pittura su ceramica	Da fonderia itinerante a fonderia stabile
	Collaborazioni produttive, commerciali, artistiche e istituzionali a livello internazionale	Produzione di campane commemorative
	<i>Shopping on line</i>	Produzione di piccole campane

Tab. 7. La capacità proattiva delle tre imprese analizzate (Fonte: ns. elaborazione)

6. Conclusioni

Il concetto di valorizzazione è un concetto molto ampio, che implica non soltanto un'idea conservativa di tutela e salvaguardia, ma anche un'idea di riscoperta e rigenerazione continua nella contemporaneità. Un patrimonio culturale si valorizza attraverso la circuitazione e la rigenerazione continua dei valori che incorpora: e tanto più ampia è la base di circuitazione e rigenerazione tanto più estesa e risonante è la sua sfera di valorizzazione⁶³. Il valore è, infatti, un «concetto relazionale, di prospettiva» e la valorizzazione del patrimonio culturale locale dipende intanto dal contesto specifico territoriale, in particolare dalla *qualità* del «collegamento tra lo sviluppo della cultura e il contesto sociale ed economico di riferimento»⁶⁴. Interventi pubblici e/o privati: tutti, infatti, possono contribuire in modi e/o tempi diversi alla tutela, valorizzazione e promozione di quel patrimonio culturale periferico emerso in secoli di storia tramite una complessa cinghia di meccanismi sociali di trasmissione, apprendimento, insegnamento e reinterpretazione.

In questo lavoro, abbiamo selezionato tre imprese che possono a buon diritto rappresentare una testimonianza di esperienze imprenditoriali volte a valorizzare il patrimonio culturale locale nel senso ora chiarito. Sono imprese che lungi dall'accamparsi sul territorio, ne incarnano l'essenza della sua storia secondo un modello relazionale ologrammatico e virtuoso. Sono imprese che, nell'affrontare le asperità della competizione globale, non solo custodiscono ma rigenerano e reinventano quotidianamente gli elementi del patrimonio locale offrendogli uno scenario internazionale in cui trovare nuovi cicli di vita ed espressione. Rovesciando la vulgata, ricorrente nell'era della globalizzazione, secondo cui occorre pensare globalmente per sapere agire localmente (*think globally, act locally*), si potrebbe dire che la capacità delle imprese *arbor vitae* di valorizzare il patrimonio culturale locale si regge su un movimento opposto: *think locally, act globally*. Una specificità imperniata sul legame idiosincratico tra l'impresa e il suo territorio che vede la prima assurgere a fucina di vitalità per il secondo.

Nelle interviste e nel *focus group*, gli intervistati non hanno fatto esplicito ricorso al codice linguistico "bene comune" per riferirsi al territorio, ma abbiamo registrato numerosi richiami al territorio come "patrimonio da condividere" così come ripetutamente a proposito del *mood* verso i territori in cui le imprese sono radicate (Agnone, la zona del Chianti, Deruta) si è parlato di "appartenenza" ricordandoci proprio che il rapporto etimologico tra *humus* ed *humanus* rinvia al rapporto tra spazio vissuto ed identità della comunità locale. È interessante notare come nel *focus group* i vari interventi

⁶³ Bertini 1998, p. XIX; Montella 2010; Del Baldo 2012, p. 74.

⁶⁴ Pencarelli 2011, p. 34; Silvestrelli 2011, p. 263. Per ulteriori approfondimenti: Cerquetti 2010, pp. 23-46.

abbiano ripetutamente richiamato il ruolo generativo-valorizzativo-diffusivo-attrattivo che le imprese esercitano positivamente per il territorio e riconosciuto loro esplicitamente lo status sociale di “elementi identitari” delle comunità locali. Energie generative, valorizzative, diffusive e attrattive che partecipano all’unicità del patrimonio locale nelle pieghe della specificità e della plasticità. Imprese impegnate a giocare il ruolo di *arbor vitae* nei territori che le hanno viste fiorire. Sono imprese agenti di sviluppo socio-economico-culturale territoriale accomunate da un modello di business che metaforicamente ci piace definire *arbor vitae*. In una cornice dialettica tra deduzione e induzione, questo modello configura un paniere coerente di caratteristiche valoriali e comportamentali che consente una duplice prospettiva di analisi: a livello spaziale, facilita il confronto tra modelli di imprese operanti su un medesimo territorio e offre alle istituzioni e ai *policy makers* locali un possibile strumento per identificare, tutelare e incentivare comportamenti d’impresa orientati alla valorizzazione del patrimonio culturale locale; a livello dinamico, offre ai *decision makers* aziendali un originale *frame* teorico in merito alle scelte strategiche di fondo circa la configurazione dei rapporti tra l’impresa, il territorio in cui è insediata e il relativo patrimonio culturale locale. Il modello proposto, elaborato a partire da *case studies* esclusivamente nazionali e del solo settore manifatturiero, si propone una più ampia generalizzazione dei risultati ottenuti attraverso un’analisi empirica transterritoriale e transettoriale.

Riferimenti bibliografici / References

- Amin A. (2000), *The economic base of contemporary city*, in *A companion to the city*, a cura di G. Bridge, S. Waston, Oxford: Blackwell, pp. 115-129.
- Audretsch D.B., Peña-Legazkue I. (2012), *Entrepreneurial activity and regional competitiveness: an introduction to the special issue*, «Small Business Economy», n. 39, pp. 531-537.
- Aydalot P. (1986), *Milieux innovateurs en Europe*, Paris: GREMI.
- Baccarani C., Golinelli G.M. (2011), *Per una rivisitazione delle relazioni tra impresa e territorio*, «Sinergie», n. 84, pp. VII-XIII.
- Bauman Z. (2000), *La solitudine del cittadino globale*, Milano: Feltrinelli.
- Bauman Z. (2002), *Modernità liquida*, Roma-Bari: Laterza.
- Becattini G., a cura di (1987), *Mercato e forze locali: il distretto industriale*, Bologna: il Mulino.
- Becattini G. (2000), *Il distretto industriale*, Torino: Rosenberg&Sellier.
- Belussi F., Pilotti L. (2002), *Knowledge creation, learning and innovation in Italian industrial districts*, «Geografiska Annaler», 84, n. 2, pp. 125-139.
- Bertini U. (1998), Presentazione del XXI Convegno AIDEA *La gestione e la valorizzazione dei beni artistici e culturali nella prospettiva aziendale* (Siena, 30-31 ottobre 1998), Bologna: Clueb, pp. XV-XXIV.

- Bonaccorsi A., Granelli A. (2005), *L'intelligenza s'industria. Creatività e innovazione per un nuovo modello di sviluppo*, Bologna: il Mulino.
- Borgonovi E. (2006), *Imprenditorialità, consenso sociale e sviluppo dell'impresa*, «Sinergie», n. 70, pp. 27-35.
- Cafferata R. (2009), *Management in adattamento. Tra razionalità economica e imperfezione dei sistemi*, Bologna: Il Mulino.
- Camagni R., edited by (1991), *Innovation Networks. Spatial Perspectives*, London: Belhaven Press.
- Caselli L. (2007), *Globalizzazione e bene comune. Le ragioni dell'etica e della partecipazione*, Roma: Edizioni Lavoro.
- Castells M. (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Oxford: Blackwell.
- Catturi G. (2003), *Valori etici e principi economici: equilibrio possibile*, «Studi e Note di Economia», n. 3, pp. 7-37.
- 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.
- Conti T. (2006), *L'esperienza di Adriano Olivetti*, «Sinergie», n. 70, pp. 37-43.
- Corò G., Micelli S. (2007), *I distretti industriali come sistemi locali dell'innovazione: imprese leader e nuovi vantaggi competitivi dell'industria italiana*, «Economia Italiana», n. 1, pp. 47-73.
- Crevoisier O. (1996), *Proximity and Territory versus Space in Regional Science*, «Environment and Planning», 28, n. 9, pp. 1683-1697.
- Del Baldo M. (2009), *I territori della responsabilità sociale. Un modello marchigiano di sviluppo sostenibile*, in Maticena, Del Baldo 2009, pp. 127-215.
- Del Baldo M. (2012), *La valorizzazione del patrimonio culturale ecclesiastico. Un'esperienza marchigiana: il Museo Diocesano di Pesaro*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 4, pp. 69-118.
- Dezi L., Gilardoni A., Miglietta A., Testa F. (2006), *L'esperienza delle public utilities locali: un modello di rapporto impresa-territorio?*, «Sinergie», n. 70, pp. 151-179.
- Donati P., Solci R. (2011), *I beni relazionali*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Esposito F.G. (1995), *Territorio: da contenitore ad accumulatore*, «Impresa & Stato», n. 35, <http://impresa-stato.mi.camcom.it/im_35/esposito.htm>, 4.11.2014.
- Franch M. (2010), *Le frontiere manageriali per la valorizzazione della cultura e dell'arte*, «Sinergie», n. 82, pp. 95-107.
- Gallino L. (2001), *L'impresa responsabile*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Garlato G. (2007), *Globalizzazione e sistemi economici locali: indicazioni per una politica dei servizi*, «Economia dei servizi», a. II, n. 1, pp. 17-46.
- Garofoli G., a cura di (2003), *Impresa e territorio*, Bologna: il Mulino.
- Hotelling H. (1929), *Stability in Competition*, «The Economic Journal», 39, n. 153, pp. 41-57.

- Lösch A. (1954), *The economics of location*, Yale University Press, New Haven Conn.
- Maillat D. (1994), *Comportements spatiaux et milieux innovateurs*, in *Encyclopédie d'économie spatiale: concepts, comportements, organisation*, sous la direction de J.-P. Auray, A. Bally, P.-H. Derycke, J.-M. Hurriot, Paris: Economica, pp. 255-258.
- Maillat D. (1995), *Milieux innovateurs et dynamique territoriale*, in *Économie industrielle et économie spatiale*, sous la direction de A. Rallet, A. Torre, Paris: Economica, pp. 211-231.
- Marshall A. (1920), *Principles of Economics*, 8° ediz., London: Macmillan.
- Matacena A., Del Baldo M. (2009), *Responsabilità sociale d'impresa e territorio. L'esperienza delle piccole e medie imprese marchigiane*, Milano: Franco Angeli.
- Montella M. (2010), *Le scienze aziendali per la valorizzazione del capitale culturale storico*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», 1, pp. 11-22.
- Ostrom E. (2006), *Governare i beni collettivi*, 2ª ed., Venezia: Marsilio.
- Paniccia P. (2002), *Dinamiche temporali e cognitive nell'approccio sistemico al governo dell'impresa*, Padova: Cedam.
- Paniccia P. (2004), *Coevoluzione nel rapporto impresa-ambiente: il caso Olivetti*, in *Casi di economia e gestione delle imprese*, a cura di R. Cafferata, C. Gatti, Padova: Cedam.
- Pencarelli T., Forlani F. (2002), *Il marketing dei distretti turistici*, «Sinergie», n. 58, pp. 231-277.
- Pencarelli T. (2011), *Il branding territoriale e dei beni culturali*, in *Economia, cultura, territorio*, a cura di M. Montella, M. Cerquetti, Macerata: eum, pp. 27-42.
- Poma L. (2012), *L'esperienza dei poli di innovazione in Piemonte e quella dei tecnopoli in Emilia Romagna*, Convegno Fondazione Olivetti *Innovazione, Intangibili, Territorio* (Roma, 30.05.2012).
- Preti P. (2007), *Un salto oltre il declino*, in *L'impresa Forte. Un manifesto per le piccole imprese*, a cura di P. Preti, M. Puricelli, Milano: Egea, pp. 1-29.
- Prezioso M. (1993), *Aspetti geografici del comportamento della grande impresa italiana nella ricentralizzazione dello spazio economico*, in *Impresa e territorio. Contributi ad una geografia dell'impresa in Italia*, a cura di F. Salvatori, Bologna: Pàtron Editore.
- Schillaci C., Gatti C. (2011), *E pluribus unum: intenzionalità collettiva e governo dei sistemi territoriali*, «Sinergie», n. 84, pp. 21-45.
- Silvestrelli P. (2011), *Valorizzazione del patrimonio culturale e sviluppo dell'"albergo diffuso": interdipendenze e sinergie*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 2, pp. 253-274.
- Storper M. (1997), *Le economie locali come beni relazionali*, «Sviluppo locale», IV, n. 5, pp. 5-42.

The world's oldest family companies. One hundred lessons in endurance from 17 countries, <<http://www.griequity.com/resources/industryandissues/familybusiness/oldestinworld.html>>, 28.07.2014.

UNESCO (2003), *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (Parigi, 17 ottobre 2003), <<http://www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=48>>, 28.07.2014.

Virilio P. (2000), *La velocità di liberazione*, Milano: Eterotopia.

Weber A. (1909), *Ueber den Standort der Industrien*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Zamagni S. (2008), *L'economia del bene comune*, 2^a ed., Roma: Città Nuova Editrice.

Zimmermann J.B. (1998), *La prossimità nelle relazioni imprese-territori: nomadismo e ancoraggio territoriale*, «L'industria», 19, n. 3, pp. 613-632.

La vocazione territoriale tra approccio sistemico e situazionista: analisi di una collaborazione *culture driven* tra aziende del *made in Italy* attraverso il caso del Contratto di Rete Polo Alta Moda Area Vestina

Elena Cedrola*, Stefania Masè**

Abstract

Il presente lavoro si propone di mostrare come una collaborazione *culture driven* tra aziende del *made in Italy* possa innescare un processo virtuoso capace di alimentare la competitività d'impresa. Nello specifico, intende verificare la validità di una nuova chiave di lettura dei processi di *governance* del territorio, detta situazionista, che affianca la concezione prevalente in letteratura, definita unitaria o sistemica. Il punto di discrepanza principale tra

* Elena Cedrola, Professore associato di Economia e gestione delle imprese, Università di Macerata, Dipartimento di Economia e Diritto, via Crescimbeni, 20, 62100 Macerata, e-mail: elena.cedrola@unimc.it.

** Stefania Masè, Dottoranda di ricerca, Università di Macerata, Dipartimento di Economia e Diritto, via Crescimbeni, 20, 62100 Macerata, e-mail: stefania.mase@unimc.it.

le due visioni sembra essere quello della vocazione territoriale. Pur riconoscendo entrambe la presenza di interessi condivisi tra gli attori, la visione situazionista non riconosce alla vocazione la funzione “razionalizzante” riscontrabile nell’approccio sistemico.

A seguito di una sintetica *review* della letteratura sui temi del territorio come cultura condivisa, sulla dimensione reticolare territoriale ed extraterritoriale e sul contratto di rete, verrà introdotto lo studio di un contratto di rete stipulato l’8 giugno 2010 tra le aziende che costituiscono il Polo Alta Moda Area Vestina. Attraverso le evidenze emerse da alcune interviste in profondità, sarà indagato il ruolo dell’azienda Brioni nella duplice veste di *key player* del territorio e di impresa capofila del contratto di rete analizzato e saranno esaminati gli altri attori che compongono il Polo Alta Moda. Le interviste realizzate hanno coinvolto i manager dell’impresa capofila del contratto di rete, il vice presidente Confindustria Pescara e presidente della Sezione Unificata Sistema Moda Chieti Pescara e il direttore delle fondazioni partecipanti al contratto.

This case study aims to validate how a culture-driven collaboration between firms could trigger the competitiveness of a Country, starting from a specific territorial culture. Specifically, it intends to investigate the validity of a new interpretation of the territorial governance processes, named “situationist”, that supports the prevailing view in literature, defined “unitary” or “systemic”. Both the viewpoints recognize the territory as a treasure chest of values and show the presence of different stakeholders. The main point of difference between the two views seems to be based on the territorial vocation. While recognizing both the presence of shared interests among the actors, the “situationist” vision does not recognize to vocation its “rationalizing power” as in the “systemic” vision.

After a brief review of the literature on the issues of territory as a shared culture, network size and the territorial and extraterritorial network contract, the study of a network contract signed on June 8th 2010 between the companies making up the Polo Alta Moda Area Vestina will be introduced. Through the evidence emerging from some in-depth interviews, the dual role of Brioni as a territorial key player and leading company of the network will be investigated. The other actors of Polo Alta Moda will be then examined. The interviews have been conducted with the business managers of the most important enterprise belonging to the network agreement, Brioni Roman Style, the Development Manager for Fashion Industry at the Chamber of Commerce of Pescara and the Director of the Foundations participating to the contract.

1. *Introduzione*

Il contratto di rete, introdotto nella normativa italiana nel 2009, ha permesso la formalizzazione di numerose relazioni già esistenti tra imprese appartenenti a uno specifico territorio. Pur non essendo vincolante, la vicinanza territoriale è alla base della quasi totalità dei contratti di rete firmati finora. Infatti, le collaborazioni di tipo territoriale sembrano essere favorite da una condivisione di *know-how* e di valori che rendono i soggetti economici in grado di superare le logiche competitive, a favore della valorizzazione/condivisione del patrimonio di risorse e di competenze.

Il saper fare e l'insieme dei valori localmente condivisi, costituiscono la cultura di un'area territoriale, nonché il *milieu* nel quale gli attori sociali si muovono e agiscono. La cultura così definita diventa quindi sinonimo di creatività, conoscenza, innovazione e sviluppo¹ di un territorio, attraverso la sua condivisione tra i soggetti locali. Fondamentale è allora l'attività di gestione delle relazioni tra gli attori che compongono il territorio, in quanto principale veicolo di scambio della cultura e del *know-how* condivisi. Il territorio necessita quindi dell'intervento di uno o più attori specifici in grado di interpretare l'ambiente circostante, di estrapolare e sviluppare un sistema di valori e obiettivi condivisi all'interno dell'area territoriale², facilitandone la condivisione. In merito agli attori che svolgono la delicata funzione di interpretazione e guida di tali forze territoriali, emergono in letteratura due punti di vista differenti: quello sistemico e quello situazionista. La visione unitaria o sistemica, prevalente negli studi di management del territorio, si ricollega al filone di studi detto Approccio Sistemico Vitale (ASV)³ e identifica nell'Organo di Governo (OdG) l'attore fondamentale del territorio. L'OdG ha il compito di individuare nell'ambiente i riferimenti fondamentali, detti anche sovra-sistemi, li traduce in obiettivi e disegna la strategia per la realizzazione degli stessi, individuando le componenti necessarie e la rete di relazioni da instaurare tra le stesse⁴.

La visione situazionista, invece, afferma che il territorio non è un sistema predeterminato delineato dal solo OdG e subito dagli altri attori del territorio, ma è il risultato delle azioni strategiche agite non soltanto dall'organo guida ma anche dagli altri attori locali, i quali possono allinearsi o meno alle direttive dettate dall'attore principale⁵.

È inevitabile inoltre che gli elementi di un territorio entrino in contatto con attori esterni, siano essi nazionali o internazionali. Come ogni sistema chiuso subisce modifiche quando un elemento esterno viene introdotto, così il sistema territoriale viene influenzato dagli agenti esterni che, direttamente o indirettamente, vengono in contatto con quelli locali. È necessario comunque riconoscere che queste connessioni extraterritoriali stimolano il sistema locale a svilupparsi come sistema aperto, permettendogli di superare localismi e pericolosi atteggiamenti di autoreferenzialità. La collaborazione con altri sistemi territoriali è, infatti, una premessa necessaria allo sviluppo e alla diffusione di processi innovativi all'interno del territorio, e la generazione di valore spesso dipende dalle collaborazioni che gli attori locali sono in grado di stabilire con partner esterni. Generalmente, l'apertura verso altri territori genera nuove forme di radicamento locale⁶ che, combinate a una logica di apertura e

¹ Pechlaner *et al.* 2009.

² Gregori *et al.* 2010.

³ Golinelli G.M. 1990.

⁴ Barile 2011.

⁵ Mastroberardino *et al.* 2013.

⁶ Trigilia 2005.

confronto esterna, formano quella che viene definita la dimensione “glocale” dell’impresa, ovvero l’apertura ai mercati globali che si sposa con la tutela delle caratteristiche territoriali⁷.

Si comprende dunque come l’impresa moderna debba cooperare con altri soggetti, interni o esterni al territorio, per rafforzare la propria posizione competitiva attraverso la condivisione di risorse importanti, quali informazioni e conoscenza. L’affermazione delle strutture reticolari nelle attività economiche sembra essere il sentiero di sviluppo scelto dalle imprese per favorire tale condivisione, sostituendo alla tradizionale forma gerarchica dell’impresa fordista un’azienda più flessibile e permeabile all’ambiente esterno. Le reti sono, infatti, delle forme organizzative ibride⁸ a metà tra i mercati e le gerarchie, che rappresentano, in sostanza, delle forme di coordinamento di natura contrattuale tra imprese che decidono di collaborare per raggiungere un fine comune. Il nuovo istituto del contratto di rete si inserisce in questo ambito, proponendosi come forma reticolare in grado di gestire queste relazioni tra soggetti in maniera strutturata, pur garantendo l’indipendenza delle imprese partecipanti al contratto e la loro libertà di azione.

L’approccio metodologico utilizzato per la preparazione del *paper* è quello del *case study* attraverso la presentazione di un contratto di rete, il contratto Polo Alta Moda Area Vestina, analizzato grazie a una serie di interviste rivolte ai suoi principali protagonisti e tramite informazioni raccolte da fonti secondarie.

Partendo da un *excursus* della letteratura sul concetto di territorio, il lavoro prosegue con l’introduzione della normativa sul contratto di rete e la sua collocazione nel più ampio fenomeno delle reti tra imprese. La ricerca empirica, prendendo spunto da un contratto di rete fortemente radicato ad uno specifico territorio, l’Area Vestina in provincia di Pescara, apre una discussione sull’importanza dell’elemento locale e della sua cultura rispetto al corretto funzionamento dei rapporti reticolari che si formano tra i *players* del territorio, in particolare quelli che decidono di unirsi in rete.

L’analisi del caso presenta tre punti di particolare interesse: un’attività produttiva *culture driven*, la presenza di un *key player* del territorio (l’impresa Brioni) che svolge il ruolo di organo guida nei confronti degli altri attori territoriali e le dinamiche di apertura della rete verso attori esterni, sia nazionali che internazionali.

Dopo aver commentato le interviste raccolte il *paper* si conclude con le implicazioni manageriali derivanti dall’analisi del caso di studio. Tali implicazioni tracciano percorsi di sviluppo percorribili da altre realtà imprenditoriali che sviluppino la propria attività all’interno di ambienti territoriali caratterizzati da forti elementi culturali e collaborativi.

⁷ Cedrola 2005.

⁸ Soda 1998.

2. Il territorio come cultura condivisa

La letteratura predominante in tema di territorio definisce quest'ultimo come uno spazio relazionale complesso, unico e difficilmente imitabile⁹. Rullani¹⁰ suddivide l'elemento territoriale in due componenti: una dimensione fisica (geografica) e una dimensione legata ad elementi astratti quali la cultura condivisa tra gli attori e la naturale vocazione territoriale.

Altri autori aderiscono a questa impostazione diadica, affermando più schematicamente che il territorio si compone di elementi *hard* e *soft*. Golinelli¹¹, ad esempio, asserisce che gli elementi *hard*, come le infrastrutture, gli immobili, ma anche le risorse ambientali ed artistiche, determinano la struttura del territorio, mentre gli elementi *soft*, come le competenze e i servizi o le organizzazioni che in esso operano, sono in grado di assicurare dinamicità al territorio stesso.

Anche Valdani e Ancarani¹² individuano nella loro definizione di territorio componenti *hard* e *soft*, ma con accezioni differenti. Le risorse *hard* sono in linea con quelle individuate da Golinelli, ovvero infrastrutture, attività industriali e servizi esistenti sul territorio, mentre le risorse *soft* sono delineate in maniera più approfondita, inserendovi elementi quali l'immagine del territorio, i servizi alle imprese, il *know-how*, il capitale sociale e la relazionalità tra i soggetti attivi sul territorio.

Infine, Caroli¹³ suddivide il territorio in un insieme di elementi tangibili e intangibili, ricollegando la propria analisi all'impostazione data da Rullani del territorio come struttura relazionale, composta dalle persone fisiche e dalle organizzazioni che svolgono determinate attività nell'area geografica in cui hanno sede e sulla quale manifestano i propri effetti.

È dunque possibile affermare che tutti gli autori citati sono concordi nell'attribuire grande rilievo alle comunità che popolano il territorio e alle loro attività¹⁴, nonché alla interconnessione che si stabilisce tra attori e relativi ruoli.

Il territorio può dunque essere identificato come una "organizzazione in grado di apprendere", un sistema che produce valore economico-sociale in una determinata localizzazione spaziale¹⁵, seguendo determinate finalità e vocazioni¹⁶ in una spirale di apprendimento continua. Si può parlare in questo caso di un filone territorialista¹⁷, secondo cui il territorio è un soggetto vivente complesso, esito di processi co-evolutivi sinergici fra insediamento umano e

⁹ Rullani 1999.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Golinelli C.M. 2002.

¹² Valdani, Ancarani 2000.

¹³ Caroli 2006.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Golinelli C.M. 2002.

¹⁶ Golinelli C.M. *et al.* 2006.

¹⁷ Magnaghi 2005, 2007b.

ambiente, il primo organizzato su basi culturali e il secondo organizzato su basi geologiche e biologiche¹⁸.

Questo sistema vitale in grado di apprendere non è altro che l'insieme degli attori locali che si relazionano attraverso meccanismi di interazione reticolare, generando e diffondendo risorse sul territorio. E sono proprio le relazioni a essere fondamentali nell'ASV, relazioni che diventano interazioni e che realizzano la dinamica delle attività e quindi dei processi operativi¹⁹. L'approccio sistemico si concentra, infatti, sulla relazione, cioè su una connessione tra gli elementi della struttura. L'attenzione viene dunque spostata, nella visione sistemica, dai componenti che formano la rete all'interazione, ovvero al momento in cui avviene l'effettivo scambio di risorse e di conoscenza. Il concetto di interazione sistemica assume quindi un carattere dinamico, nel senso del fluire dello scambio²⁰.

Queste risorse scambiate sono ben descritte dagli studi di marketing territoriale²¹ che focalizzano l'attenzione sul profilo culturale dei territori come elemento distintivo del vantaggio competitivo, connesso agli effetti reputazionali del *brand* territoriale²². Diviene fondamentale in questo senso la dimensione identitaria del territorio formata dalle relazioni che si creano tra gli attori che lo compongono, ma anche dagli usi, i costumi, le tradizioni e le consuetudini che si sono formate nel tempo all'interno di una specifica comunità²³. La dimensione identitaria del territorio si distingue dalla vocazione, che è l'inclinazione naturale sociale, culturale ed economica di un territorio in ragione delle proprie componenti ed è strettamente correlata al concetto di *genius loci*, o talento del territorio, ovvero la capacità degli attori di un territorio di utilizzare il sapere, l'intelligenza e le qualità cognitivo-immateriali per valorizzare i propri processi produttivi²⁴, distinguendoli da quelli di altri territori nazionali ed internazionali.

La principale differenza tra identità e vocazione risiede nel fatto che, tanto la prima è orientata all'interno dell'area territoriale, quanto la seconda è orientata al suo esterno. Mentre l'identità è l'insieme delle specificità di un sistema territoriale, ricercate al fine di conseguire competitività nel confronto con gli altri territori²⁵, ciascuno dotato di una propria identità, la seconda stimola gli attori a valorizzare il proprio contesto territoriale, in modo da contraddistinguere e valorizzare la propria offerta²⁶. Entrambe le componenti della cultura territoriale, identità e vocazione, sono fondamentali soprattutto se rapportate ad una dimensione esterna al territorio. L'apertura del territorio ad altri sistemi

¹⁸ Magnaghi 2007a.

¹⁹ Golinelli G.M., Gatti 2000-2001.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Kotler *et al.* 1993; Ancarani 1999; Caroli 1999; Paoli 1999; Biggiero, Sammara 2002.

²² Valdani, Jarach 1998; Valdani, Ancarani 2000; Liguori 2007.

²³ Golinelli C.M. 2002.

²⁴ Albertini 2002.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Anholt 2007.

locali è alla base della sua dimensione globale, che permette agli attori di un territorio, tra cui anche le imprese, di competere con concorrenti appartenenti ad altri contesti locali, differenziando e posizionando in modo competitivo i propri prodotti e marchi. Gli attori locali cercano dunque di associare ai propri prodotti l'elemento culturale legato al territorio, trasformandoli in veri e propri beni culturali, intendendo per bene culturale ogni testimonianza di civiltà coincidente con il paesaggio, storicamente e geograficamente contestualizzata²⁷.

Un bene culturale, dunque, contiene nella sua essenza un capitale culturale che incorpora, preserva e fornisce valore culturale in aggiunta al valore economico²⁸. Gli attori del territorio cercano di trasferire quegli elementi immateriali, quali i simboli e i valori della cultura condivisi a livello locale al prodotto²⁹, trasformandolo così in un prodotto culturale contestualizzato, perché legato ad aspetti storici, spirituali, sociali, simbolici ed estetici³⁰. Ecco allora che per gli attori locali diventa fondamentale la capacità di valorizzare e narrare le tipicità del proprio territorio e i suoi talenti, costruendo un'identità territoriale immediatamente trasformabile in identità competitiva³¹. L'effetto che si crea prende il nome di *Country of Origin Effect*³², ovvero l'effetto che la localizzazione delle attività e dei prodotti in un certo luogo ha sul comportamento del consumatore. La relazione tra prodotto e territorio, che non è facilmente misurabile qualitativamente né quantitativamente³³, si crea nella mente del consumatore e può essere interpretata come elemento strategico in grado di garantire un vantaggio competitivo al produttore locale di beni/servizi. In altre parole, il territorio funge da sostituto di informazioni sul prodotto, sulla base delle quali il consumatore valuta le alternative di acquisto disponibili³⁴. La storia del territorio conta³⁵, e può quindi diventare uno strumento in grado di misurare e determinare il livello di qualità dei prodotti e dei beni culturali in esso creati³⁶. Tali beni, infatti, contengono la sedimentazione di valori, conoscenze e competenze professionali e il meccanismo relazionale tra gli attori generati e radicati *in situ*³⁷.

Secondo l'approccio sistemico, l'OdG è quell'attore in grado di valutare e selezionare possibili legami con altri sovra-sistemi che meglio si associano al talento e alla vocazione già presenti sul territorio³⁸, secondo una politica che

²⁷ Montella 2010.

²⁸ Throsby 2001.

²⁹ Tamma 2010.

³⁰ Silvestrelli 2011.

³¹ Gavinelli 2012.

³² Bertoli, Resciniti 2012.

³³ Silvestrelli 2011.

³⁴ Bertoli *et al.* 2005.

³⁵ Becattini 1998.

³⁶ Pilotti 2003.

³⁷ Garofoli 2006.

³⁸ Golinelli G.M. 2000.

prende il nome di consonanza³⁹. La consonanza è una sorta di compatibilità tra sistemi, quindi in questo caso tra territori, in grado di trasformarsi poi in risonanza, «in un progressivo attenuarsi dei confini strutturali con raggiungimento di livelli sempre maggiori di fiducia e condivisione di orientamenti e prospettive tra i sistemi interagenti, da cui emerge una nuova realtà sistemica inclusiva che comprende e riassume i sistemi di partenza»⁴⁰. La competitività è la pulsione evolutiva che contrasta o si accompagna alla consonanza⁴¹ ed entrambe influiscono sui futuri percorsi di una organizzazione o di un territorio.

A tal proposito si distinguono in letteratura differenti modelli di progettazione territoriale⁴² e, a parlare di chi scrive, quello che rappresenta in modo migliore le relazioni tra i soggetti del caso di studio trattato è quello detto di “autorganizzazione”. In questo modello l’OdG è un sovra-sistema che controlla un processo già in corso, nato in modo spontaneo. Secondo tale modello è necessaria la presenza di soggetti “*leader*” del territorio, detti *key players*, in grado di avere una visione d’insieme dei processi spontanei che si sviluppano tra gli attori locali. I *key players* promuovono lo sviluppo di un territorio in virtù della loro maggiore capacità di visione di contesto, favorendo e portando in superficie la sua cultura, elemento costitutivo e distintivo di un territorio, in grado di rappresentare un fattore determinante per lo sviluppo economico se guidata da soggetti che consciamente vogliono svolgere tale operazione.

L’approccio sistemico, dunque, pone l’accento ancora una volta sull’OdG, che guida e dirige la vocazione del territorio guidando l’azione degli altri attori locali.

Interessante, a questo proposito, il punto di vista di altri autori, i quali rilevano che il talento e la vocazione del luogo sono sì presenti sul territorio, condizionano gli attori locali influenzandone le pratiche di comportamento, ma le strategie territoriali sono poi frutto delle azioni “libere e caotiche” di tutti gli attori locali, non assoggettate ad una strategia unitaria costruita sulla vocazione territoriale. Quest’ultimo punto di vista prende il nome di approccio situazionista, il quale riconosce la valenza di ogni manifestazione di potere collaterale o centrifuga rispetto alla strategia dettata dal potere centrale, che nel caso del territorio prende il nome di OdG.

Diviene interessante, a questo punto, approfondire le dinamiche relazionali che si manifestano tra i diversi attori locali, anche in base alla rilevanza del ruolo svolto e alla posizione gerarchica assunta.

³⁹ Barile 2011.

⁴⁰ Golinelli G.M., Gatti 2000-2001, p. 70.

⁴¹ Golinelli G.M. 2000.

⁴² Mastroberardino 2010.

3. *La dimensione reticolare territoriale ed extraterritoriale e il contratto di rete*

Per approfondire l'elemento collaborativo che si crea tra gli attori di un medesimo territorio e le coalizioni che si formano, guidate o meno da un *key player*, è necessario introdurre il concetto di rete. Una rete è un insieme di nodi, legati da relazioni e connessioni, ognuno dei quali rappresenta un attore organizzativo che partecipa a una o più connessioni con altri attori organizzativi. La teoria dei network, che studia le reti e i suoi attori, poggia principalmente sul concetto di *embeddedness*⁴³, che esprime la misura in cui i corsi di azione individuale risultino influenzati o condizionati dalle relazioni con gli altri individui. A livello di singolo attore, essere *embedded* in una rete di relazioni sociali può fornire molti stimoli e soprattutto molti vantaggi. Le relazioni all'interno di una rete sono di solito reciproche, ma possono esistere relazioni più forti o più deboli, così come possono esistere attori che godono di un numero maggiore di connessioni e, di conseguenza, di potere rispetto agli altri attori.

L'analisi delle reti non è un filone di studio esclusivamente dedicato all'interazione tra imprese; gli attori possono, infatti, essere rappresentati da una gamma molto eterogenea che va dai singoli individui alle imprese, alle università, agli enti di ricerca, passando per gli enti governativi. L'interesse verso le reti sociali e la loro applicazione nell'ambito della teoria economica si è sviluppato in seguito alla nascita e alla diffusione di tutte quelle entità economico-istituzionali che non erano più in grado di essere rappresentate dai confini giuridici dell'impresa. Le reti d'impresa sono dunque un insieme di forme di collaborazione produttiva o distributiva alquanto diversificate. All'interno di tale insieme possono essere inglobati i rapporti di subfornitura, i gruppi di acquisto, i contratti di *outsourcing*, le *joint ventures*, i raggruppamenti d'imprese, i contratti plurilaterali di ricerca e sviluppo, i sistemi di controllo di qualità lungo la filiera, il *franchising*, la concessione, le licenze di marchio, i consorzi⁴⁴, ma anche distretti e *cluster*.

È la relazione, cioè la posizione occupata entro la rete di relazioni, ad essere la nuova base di identità delle imprese. La posizione che l'impresa occupa nella rete dipende dalla sua capacità di adottare strategie di esternalizzazione: maggiori sono le collaborazioni esterne, più importante è la posizione assunta dall'impresa all'interno della rete⁴⁵.

La forma di rete tra imprese maggiormente diffusa in Italia, soprattutto nel recente passato, è quella del distretto industriale, concetto introdotto per la prima volta in Italia da Becattini, che applicò la teorizzazione fatta da Marshall

⁴³ Soda 1998.

⁴⁴ Cafaggi 2010.

⁴⁵ *Ibidem*.

sui distretti industriali inglesi al territorio di sua conoscenza: la Toscana, nello specifico l'area distrettuale tessile di Prato⁴⁶. In seguito all'industrializzazione post-bellica del nostro paese, i piccoli produttori italiani si inserirono nel vuoto creato dai paesi ad alto grado di industrializzazione, i quali non furono in grado di rispondere tempestivamente al boom di richieste di beni. La vitalità dei neonati distretti italiani si fondava sulle relazioni sociali fortemente radicate nel territorio ed il capitale sociale, che favoriva una cultura di fiducia tra gli appartenenti alla popolazione locale⁴⁷. Contemporaneamente agli studi di Becattini si collocano quelli di Brusco, il quale affermava che le piccole imprese unite dalle dinamiche distrettuali tendono a essere più flessibili rispetto alle imprese verticalmente integrate, rendendole maggiormente capaci di offrire al mercato un prodotto non standardizzato⁴⁸.

Il cambiamento nei mercati globali intercorso dagli anni '80 dello scorso secolo a oggi ha messo a dura prova le realtà distrettuali, chiedendo alle imprese che vogliano essere competitive di adattare i loro comportamenti a realtà culturalmente molto diverse, favorendo lo sviluppo di approcci collaborativi a livello internazionale⁴⁹.

Nonostante le reti tendano sempre più al globale, continuano a far sentire il loro peso le aree economiche regionali, che hanno il loro punto di forza nel legame con il territorio. La produzione di valore governata dai sistemi di relazioni viene dunque a realizzarsi attraverso l'integrazione tra locale e globale. Dunque l'approccio a rete che supera la dimensione locale potrebbe essere un valido supporto alle imprese italiane di piccole e medie dimensioni, le quali, unendosi a imprese internazionali attraverso legami deboli⁵⁰, potrebbero diventare "piccole multinazionali" in grado di sviluppare il proprio territorio di riferimento, ma pronte a intessere contatti con altre imprese site in paesi esteri, che saranno a loro volta in grado di promuovere il proprio luogo di residenza⁵¹.

Diventa a questo punto interessante il concetto di *cluster* introdotto da Porter, un concetto valido sia per i "settori" che per le "aree", per il quale l'elemento territoriale non è vincolante⁵² come nei distretti. Ai possibili benefici derivanti dalla prossimità geografica tra imprese (o altri enti che partecipano alla filiera), fondamentale nel caso del distretto, il *cluster* aggiunge il concetto di prossimità virtuale, formata da imprese anche territorialmente molto distanti tra loro, ma unite da una strategia comune per la conquista di un determinato settore o di un determinato mercato⁵³. Le forme reticolari moderne dovranno

⁴⁶ Becattini 1998, 2000a, 2000b, 2002.

⁴⁷ Garofalo 2007.

⁴⁸ Brusco 1975, 1989.

⁴⁹ Cedrola, Battaglia 2011.

⁵⁰ Rullani 2001.

⁵¹ Varaldo 2006.

⁵² Powell 1990.

⁵³ Porter 1986.

sempre più prescindere dalla concentrazione territoriale affrancandosi dal territorio, grazie alle nuove tecnologie e grazie all'abilità di manager preparati ad affrontare l'internazionalizzazione, senza perdere la propria identità.

Dal 2009 le imprese italiane hanno a disposizione una nuova norma per la creazione delle reti d'impresa: il contratto di rete introdotto nella normativa con l'articolo 3, co. 4-ter, del D.L. 5/2009, convertito nella L. 33/2009.

Il contratto di rete è stato creato per colmare quella lacuna normativa che non permetteva di distinguere in maniera adeguata le imprese economicamente indipendenti e giuridicamente autonome, seppur legate tra loro da attività di collaborazione, dalle imprese unite da legami di dipendenza attraverso la proprietà di contratto. È così definita una

nuova figura aggregativa delle PMI di natura contrattuale, per la regolamentazione di cooperazioni inter-imprenditoriali di tipologia reticolare, destinata ad aggiungersi a quelle preesistenti, basate su modelli contrattuali bilaterali (quali, ad esempio subfornitura o *franchising*), plurilaterali (quali, ad esempio, *joint ventures*, raggruppamenti di imprese, associazioni temporanee di imprese), consortili (con attività interna o esterna) o societari (di natura lucrativa tradizionale o consortile), in quanto caratterizzata dalla finalità di accrescimento – individuale e collettivo – della capacità innovativa e competitiva delle parti contraenti.⁵⁴

La funzione principale del contratto di rete è la definizione di regole attraverso cui le imprese, pur rimanendo indipendenti, possono realizzare progetti industriali comuni, diretti in particolare ad accrescere la capacità innovativa e la competitività anche a livello internazionale. La sua struttura normativa è da sempre legata strettamente a quella distrettuale, ma continua a subire modifiche ed integrazioni (tab. 1) per meglio adattarsi alle esigenze degli imprenditori che, comunque, dimostrano di apprezzare il nuovo istituto giuridico. L'ultima integrazione alla normativa risale al 4 ottobre 2012 con il Decreto Sviluppo 2, convertito nella L. 17 dicembre 2012, n. 221, con novità che riguardano principalmente l'istituzione o meno di un fondo patrimoniale e di un organo comune all'interno della rete.

Il contratto di rete è quindi uno schema-tipo a disposizione delle imprese attraverso il quale più imprenditori si obbligano a esercitare in comune una o più attività economiche, rientranti nei rispettivi oggetti sociali, per accrescere la loro competitività sul mercato attraverso lo scambio di *know-how* all'interno della rete⁵⁵ per favorire l'innovazione e la conquista di nuovi mercati, anche esteri.

⁵⁴ Arrigo 2013, p. 36.

⁵⁵ Addari 2012.

L. 33/2009: introduzione del contratto di rete («Con il contratto di rete due o più imprese si obbligano ad esercitare in comune una o più attività economiche rientranti nei rispettivi oggetti sociali allo scopo di accrescere la reciproca capacità innovativa e la competitività sul mercato»).

D.L. 78/2010, convertito in L. 122/2010: attribuzione di vantaggi fiscali, amministrativi e finanziari alle imprese appartenenti alla rete.

D.M.E.F. febbraio 2011: definizione dei requisiti degli organismi che devono definire il programma comune di rete per fruire degli incentivi fiscali.

D.M.E.F. aprile 2011: avvio delle misure di agevolazione fiscale e finanziaria.

L. 180/2011 (Statuto delle imprese): assegnazione alle MPMI (micro, piccole, medie imprese) e alle reti di imprese di una quota minima del 60% degli incentivi di natura automatica e valutativa, di cui almeno il 25% destinato alle micro e piccole imprese; inclusione (art. 13) delle reti di impresa tra i soggetti che possono partecipare alle gare d'appalto.

D. interministeriale Fondo di Garanzia 26 giugno 2012: esenzione da commissioni per accedere al Fondo per le MPMI sottoscrittrici di un contratto di rete.

D.L. 83/2012, convertito in L. 134/2012: riconoscimento al contratto di rete della possibilità di acquisire la soggettività giuridica, nel caso in cui vengano istituiti il fondo patrimoniale e l'organo comune.

Tab. 1. La principale normativa di riferimento sul contratto di rete (Fonte: Capuano 2013)

4. *Il contratto di Rete Polo Alta Moda Area Vestina: tra locale e globale*

La rilevanza del contratto di rete a livello imprenditoriale e manageriale è attribuibile alla sua capacità di rispettare e rafforzare i modelli di business e di sviluppo tipici delle micro, piccole e medie imprese italiane. Modelli che poggiano su sistemi relazionali intessuti con imprese, istituzioni, centri di ricerca, enti, associazioni e altri attori con cui le imprese realizzano processi di innovazione, di razionalizzazione e di miglioramento della propria capacità competitiva⁵⁶.

Il caso di studio presentato, il contratto di rete Polo Alta Moda Area Vestina, formalizzato l'8 ottobre 2010, è stato individuato poiché il primo contratto di rete in Italia in ambito moda-abbigliamento⁵⁷.

L'approccio metodologico⁵⁸ del caso di studio ha permesso di svolgere l'analisi empirica sul campo di un fenomeno di recente manifestazione. Le due principali fonti utilizzate per la raccolta dati sono state l'analisi documentale e la realizzazione di interviste semi-strutturate rivolte ad alcuni dei soggetti principali

⁵⁶ Tunisini *et al.* 2013.

⁵⁷ Addari 2012.

⁵⁸ La metodologia della ricerca utilizzata è la *case study analysis* che, fondandosi sull'apprendimento diretto di esperienze concrete, consente lo sviluppo di nuova conoscenza attraverso l'approfondimento di specifici processi nel caso specifico con l'ausilio di interviste dirette a mezzo di questionari semi-strutturati (Eisenhardt 1989; Dubois, Gadde 2002; Tellis 1997; Yin 1989, 1993).

della rete d'impresa analizzata: Francesco Pesci, attuale Amministratore Delegato dell'azienda Brioni, capofila del contratto di rete, Lucio Marcotullio, fondatore e attuale direttore delle due Fondazioni ForModa e Fonticoli, Marco Belisario, vice presidente esecutivo del contratto di rete Polo Alta Moda area Vestina e vice presidente Confindustria Pescara⁵⁹.

Le informazioni, raccolte nei mesi compresi tra giugno e dicembre 2013, si proponevano principalmente di analizzare la cultura del territorio vestino, il suo percorso storico e la condivisione di tale patrimonio di conoscenze dentro e fuori dal territorio, a livello nazionale e internazionale. Nello specifico, i temi indagati sono stati, innanzitutto, il ruolo della cultura locale come vantaggio competitivo per le imprese appartenenti al territorio, in secondo luogo il ruolo svolto dal *key player* locale per la rilevazione, la codifica e la diffusione di questa cultura territorialmente condivisa. Infine, l'ultimo ambito indagato è legato all'apertura della rete ad agenti esterni al territorio, italiani, come nel caso dell'ultima azienda entrata a far parte della rete, o internazionali, come il Gruppo Kering, entrato a far parte della rete in maniera indiretta attraverso l'acquisizione del 100% delle azioni dell'azienda capofila Brioni. In sintesi le domande analizzate per la preparazione del *paper* possono essere raggruppate come segue:

1. Come nasce la cultura sartoriale diffusa nel territorio vestino e come viene codificata ed utilizzata dagli agenti del territorio? L'azienda capofila della rete ha svolto un ruolo importante nelle attività di definizione e diffusione di questa cultura artigianale?
2. La cultura legata al territorio preclude l'apertura della rete verso altre imprese localizzate al di fuori dell'area Vestina? La rete può sostenere gli agenti del territorio a raggiungere mercati diversi da quello locale, anche a livello internazionale?
3. Che effetto ha avuto o avrà sulla rete e sul territorio l'acquisizione dell'azienda *key player* Brioni da parte del colosso del lusso francese Kering?

L'obiettivo principale del contratto di rete Polo Alta Moda Area Vestina, formalizzato l'8 ottobre 2010 (sette aziende coinvolte inizialmente, 1500 dipendenti e un fatturato di circa 250 milioni di euro) è stato sin dall'inizio

⁵⁹ La prima intervista a Marco Belisario si è svolta via *skype* in data 22.07.2013 per la durata di circa 30 minuti. A questo primo contatto è seguita un'intervista faccia a faccia della durata di circa 60 minuti svoltasi a Penne in data 29.07.2013. Alcune citazioni di Marco Belisario provengono invece da fonti secondarie (*Le reti di imprese: il valore dell'aggregazione. Area e azioni del Polo Alta Moda*, Buongiorno Economia, 5 dicembre 2011, <<http://www.reteconomy.it/programmi/buongiorno-economia/2011/dicembre/lun-05-le-reti-di-imprese-il-valore-dell%E2%80%99aggregazione/contratto-di-rete-polo-alta-moda.aspx>>). Nella stessa giornata è stato intervistato Lucio Marcotullio, ancora una volta a Penne, durante un incontro della durata di circa 60 minuti. Tutte le interviste sono state registrate e trascritte. Tutte le dichiarazioni di Francesco Pesci provengono da fonti secondarie (*Francesco Pesci Chief Executive Officer Brioni*, <<http://fashiongear.fibre2fashion.com/fashion-talks/Brioni/>>; Arsalan 2013; Bottelli 2013).

quello di invitare gli imprenditori locali a collaborare tra loro, stimolando lo sviluppo del territorio anche e soprattutto attraverso la conoscenza e la diffusione della tradizione sartoriale già presente nel luogo.

Le imprese inizialmente coinvolte in questa iniziativa, tutte con sede legale o operativa nell'Area Vestina, sono state:

- Alisia Zelli (abbigliamento uomo-donna);
- Antica Sartoria Service di Domenico Ottaviani (progettazione e produzione di collezioni alta moda e *Prêt-à-porter* femminili);
- Brioni Roman Style spa (abiti sartoriali e su misura, azienda capofila del contratto di rete);
- Belisario srl (camicie sartoriali e su misura);
- Cieri srl (produzione di bigiotteria e accessori);
- Dea Fashion srl (accessori per capi spalla);
- Ties Club srl (produzione di cravatte).

A queste imprese vanno ad aggiungersi le due Fondazioni “Nazareno Fonticoli” e “ForModa”, anch'esse firmatarie del contratto di rete. Il Museo Internazionale della Moda, che doveva essere realizzato nell'ambito del programma di rete, è ancora bloccato perché lo stabile che avrebbe dovuto ospitare la struttura ha subito dei danni in seguito al terremoto del 2009. Ciò ha dilatato l'*iter* relativo alla sua realizzazione.

Recentemente una nuova impresa è stata aggiunta al contratto di rete Polo Alta Moda, la Sorbatti srl della provincia di Fermo, un'azienda che produce cappelli artigianali. Territorialmente è esterna all'area vestina, ma è in grado di condividere con le altre imprese lo stesso *know-how* legato alla cultura *made in Italy* e all'artigianato di alta qualità.

La figura 1 mostra la distribuzione territoriale dei soggetti economici che, direttamente o indirettamente, partecipano al contratto di rete analizzato.

La particolarità di questo contratto di rete è rappresentata dalla presenza delle due fondazioni, le quali si occupano principalmente della Scuola di Alta Formazione per Sarti e del Master di primo livello in Economia e Gestione della Moda, offrendo al territorio attività formative a supporto delle abilità tecniche e manageriali necessarie al suo sviluppo. Attraverso le attività svolte dalle due fondazioni, risulta palese la volontà del contratto di rete di focalizzare l'attenzione sulla cura e lo sviluppo della cultura del territorio, *asset* fondamentale da coltivare e sfruttare, soprattutto nei confronti dei mercati internazionali.

In merito all'origine della cultura sartoriale sul territorio vestino e alla sua codifica, i tre intervistati sono stati concordi nell'affermare che tale *know-how* era già presente sul territorio a partire dagli anni '40. Ad esempio Belisario afferma che: «dopo il dopoguerra ogni casa pennese aveva il proprio sarto in casa perché farsi fare i vestiti era troppo costoso, quindi venivano cuciti in casa».



Fig. 1. Distribuzione sul territorio delle imprese legate alla rete Polo Alta Moda Area Vestina (Fonte: nostra elaborazione).

Questo *know-how*, nato grazie ad alcune scuole sartoriali aperte *in loco* a partire dalla fine dell'Ottocento e diffusosi nel territorio, è stato poi sfruttato e codificato dalla azienda Brioni, impresa leader dell'area nonché capofila della rete di imprese Polo Alta Moda. Per poter sfruttare la conoscenza condivisa sul territorio, il primo amministratore delegato di Brioni decise infatti di fondare nel 1980 una scuola sartoriale interna all'azienda, scuola ancora oggi attiva e gestita da una delle due fondazioni che attualmente fanno parte del contratto di rete, la Fondazione Fonticoli che porta il nome di uno dei fondatori della Brioni.

Interessanti anche le parole di Marcotullio, amministratore delegato di Brioni all'epoca dell'apertura della scuola sartoriale e attuale presidente della Fondazione Fonticoli, il quale ha affermato: «io li conoscevo questi ragazzi e sono andato a cercarli uno per uno, bussando nelle loro case».

Queste parole sono indicative perché mostrano il ruolo di *key player* svolto dall'azienda Brioni attraverso un'azione volta a scoprire il talento di un territorio, raccoglierne i principali attori e codificarne il *know-how* per garantirne il passaggio alle generazioni successive attraverso la creazione di una scuola specializzata.

Questo talento diffuso si è poi rivelato fondamentale non solo per l'azienda Brioni, ma anche per le altre realtà imprenditoriali del territorio, tutte con la propria identità e con lo stesso bagaglio di valori condivisi. A tal proposito, il contratto di rete opera attraverso un programma volto principalmente al rilancio della cultura del *made in Italy*⁶⁰ attraverso la tutela di un processo di lavorazione tipico di quest'area, da realizzare grazie ad un certificato di qualità dei prodotti creati dalle aziende in rete. Il certificato di qualità è rilasciato da un comitato d'ispezione e vigilanza creato *ad hoc* per i membri del contratto e composto da due esperti in ambito sartoriale e un esperto in ambito amministrativo contabile. Attraverso visite periodiche, il comitato garantisce che le aziende della rete rispettino determinati criteri di qualità, primo fra tutti il fatto che tutto il processo di lavorazione sia eseguito esclusivamente in Italia.

È facile comprendere come l'elemento culturale legato alla produzione *made in Italy* di alta qualità sia più importante rispetto all'elemento territoriale. Questo risultato è evidenziato soprattutto dalle risposte date alla seconda tematica affrontata nel corso delle interviste, relativa all'apertura del territorio ad agenti esterni. A tal proposito Belisario precisa che:

la territorialità è importante, la Valle Vestina è importante perché c'è Brioni e perché magari c'è un *know-how* che è abbastanza consolidato, ma rendere il contratto di rete blindato solo ad un territorio [...] oggi ci sembra un po' troppo limitante. Anche perché noi abbiamo inserito da poco un'azienda che produce cappelli che, ad esempio, è un'azienda marchigiana, [...] è di Montappone, perché a Montappone c'è un distretto di cappellai che è famoso in tutto il mondo. Quindi in Abruzzo quella figura non esiste, [...] perché rinunciarvi? L'importante è che faccia un prodotto di eccellenza. L'importante è questo, che ogni impresa pur se piccola, deve possedere un *know-how* nelle camicie così come nelle cravatte, nel cappello o nell'abito o nella giacca.

Per quanto riguarda invece lo sfruttamento della rete per la penetrazione dei mercati internazionali, Belisario afferma che:

se Brioni ha un mercato mondiale e dice che nel territorio ci sono un insieme di imprese che lavorano bene [...] credo che sia un fatto positivo [...] alle piccole (imprese) serve soprattutto per acquisire visibilità e magari [...], se dovessi aggredire un nuovo mercato oggi, sarebbe un suicidio, probabilmente, mentre farlo insieme comincia a diventare abbordabile.

Ma la stessa importanza data ai valori del territorio ai fini dell'internazionalizzazione non riguarda solamente le piccole imprese in rete, che cercano di unirsi per affrontare mercati più grandi. Anche l'attuale amministratore delegato di Brioni, Francesco Pesci, afferma che l'attrattiva dei prodotti di alta sartoria è sicuramente legata alla cultura sartoriale del *made in Italy* che viene riconosciuta dai consumatori a livello internazionale, anche in mercati lontani e relativamente nuovi come quelli asiatici:

⁶⁰ Addari 2012.

il fatto a mano è sicuramente un vantaggio competitivo, nel senso che se una produzione viene fatta a mano [...] con criteri artigianali questo suscita un interesse fortissimo da parte del consumatore straniero.

Dalle interviste, infine, emerge una problematica per il territorio vestino che potrebbe derivare dal fatto che un importante *player* del lusso internazionale, il gruppo Kering, multinazionale del lusso con sede a Parigi, ha acquisito nel 2011 l'azienda capofila del contratto di rete, Brioni Roman Style.

Le reazioni degli intervistati alla terza domanda, legata appunto alla possibilità che l'acquisizione possa apportare dei cambiamenti alle imprese del territorio e, soprattutto, alle imprese legate in rete, sono state diverse.

L'attuale AD asserisce che l'acquisizione da parte di un importante *player* straniero non impatterà negativamente sul territorio vestino, proprio perché l'arte della creazione di abiti sartoriali e la cultura del *made in Italy* sono e restano valori fondamentali per Brioni. La nuova strategia del marchio, infatti, a detta di Francesco Pesci, non è volta alla delocalizzazione produttiva quanto alla: «espansione del *retail* e ringiovanimento del marchio, per attirare anche una fascia di clienti più giovane».

Anche il vice direttore del contratto di rete Polo Alta Moda Area Vestina non si dimostra eccessivamente preoccupato circa l'impatto che Kering potrebbe avere nel territorio vestino, affermando quanto segue:

Non è cambiato nulla, noi abbiamo avuto degli incontri con l'amministratore delegato, quindi anche con la nuova proprietà; non ci sono difficoltà di sorta perché il gruppo francese, PPR (ora Kering), anche a detta del suo rappresentante, mister Pinault [...] ha acquisito il marchio Brioni ma ha acquisito anche il *know-how* che abbiamo noi, se vogliamo dirla alla francese ha acquisito il *savoir faire*, quindi no, non ci sono difficoltà in questo senso.

L'unica voce discordante viene invece dall'ex amministratore delegato di Brioni e attuale presidente delle Fondazioni ForModa e Fonticoli, il quale afferma che delle problematiche legate all'acquisizione potrebbero rivelarsi a livello di cultura condivisa del territorio, nel caso in cui il gruppo francese decidesse di non assumere più tutti gli studenti provenienti dalla scuola sartoriale, come fatto finora da Brioni. In questo caso, asserisce il professore, ci sarebbe il rischio di vedere questo *know-how* disperdersi verso altre imprese e verso altri territori.

L'impatto di un gruppo internazionale come Kering su un territorio definito e culturalmente coeso come quello vestino sembra apparentemente non preoccupare i principali agenti del territorio per quanto riguarda un possibile cambiamento del modello di business dell'impresa capofila, con conseguenze che si riverbererebbero sulle altre imprese della rete. L'unico timore manifesto, finora, è quello della possibile perdita di *know-how*, ovvero di quel modo di lavorare sul quale gli agenti e le imprese del territorio hanno costruito la propria identità che ora, apparentemente, potrebbe essere a rischio di dispersione verso altri territori ed altre imprese.

6. *Discussione*

Il fine principale del lavoro è quello di evidenziare come il processo virtuoso che nasce da una collaborazione di tipo *culture driven* tra aziende localmente vicine sia in grado di alimentare la competitività di impresa. A tal proposito, il contratto di rete analizzato in questo lavoro sembra essere di particolare interesse, innanzitutto per la presenza delle due fondazioni dedicate alla parte educativa del network, in grado di distinguere questo contratto di rete dai 1058 contratti realizzati a fine 2013⁶¹. La presenza di una filiera formativa a fianco di quella produttiva è indice dell'importanza riconosciuta dalle imprese unite in rete all'elemento culturale territoriale. Le fondazioni, infatti, hanno lo scopo di tramandare e curare quel *know-how* artigianale che ha permesso al territorio vestino di diversificarsi rispetto ad altre aree locali. Tramite il lavoro delle fondazioni e quello della commissione di vigilanza introdotta nel programma di rete, che ha lo scopo di certificare l'alta qualità delle imprese unite in rete, il Polo Alta Moda Area Vestina mostra come l'arte e l'artigianato legati alla identità culturale di un territorio siano un valore di crescente importanza. Ciò soprattutto in un'epoca caratterizzata dalla globalizzazione, dove sono fondamentali le strategie di differenziazione che permettano ai prodotti, alle aziende, ma anche al territorio di emergere dalla massa grazie allo sfruttamento dei propri tratti identitari locali⁶².

A proposito delle strategie di differenziazione adottate dagli attori del territorio, abbiamo introdotto il discorso della *governance* locale, nello specifico attraverso l'approccio sistemico o unitario e quello situazionista. Presentati inizialmente come approcci contrapposti, i due punti di vista sembrano invece potersi affiancare, a parere di chi scrive, offrendo in questo modo una chiave di lettura più esaustiva dei fenomeni territoriali.

Dall'analisi del caso di studio, infatti, si può affermare che il Polo Alta Moda Area Vestina si inserisce a pieno titolo nel modello di *governance* detto di autorganizzazione, nella sua declinazione *top-down*, o del modello dell'organo di governo del territorio, che sottolinea l'importanza della presenza di grandi imprese pubbliche o private sul territorio⁶³. Questo modello riconosce l'importanza di attori che, per la loro importanza, assumono il nome di attori chiave o *key players*. Questi attori sono i veri promotori dello sviluppo del territorio, ancor più dell'organo di governo ufficiale. La loro importanza, infatti, non risiede tanto nel grado di ufficialità del proprio ruolo, che spesso risulta informale, quanto piuttosto nella loro capacità di fungere da catalizzatori di fattori di sviluppo e da coordinatori di risorse e persone. Il Polo Alta Moda, anche in questo caso, dimostra di avere una caratteristica particolarmente

⁶¹ Rapporto Unioncamere 2013 sui contratti di rete.

⁶² Pechlaner *et al.* 2009.

⁶³ Bottinelli, Pavione 2010; Velo 2011.

interessante. Il ruolo di *key player* nel caso di studio trattato è svolto dall'azienda Brioni, la quale riveste anche il ruolo di impresa leader del contratto di rete, pubblicamente comunicato al Registro delle Imprese. Grazie al contratto di rete, dunque, il ruolo di *key player* sembra assumere una forma di ufficialità.

Dalle interviste fatte all'ex amministratore delegato di Brioni, attuale direttore delle fondazioni, e al direttore di Sistema Moda Pescara, appare evidente l'attività di coordinamento svolta dall'impresa capofila nel trovare e definire la vocazione naturale del territorio vestino, con il preciso intento di trasformare il talento diffuso in valore aggiunto. Brioni è un ottimo esempio di *key player*, un attore del territorio in grado di favorire lo sviluppo della propria area locale grazie alla capacità di fungere da catalizzatore di fattori di sviluppo e da coordinatore di risorse e persone. La sua azione, infatti, può determinare collaborazioni tra soggetti pubblici e privati, nonché la creazione del capitale sociale attraverso la spinta alla convergenza degli attori del territorio verso obiettivi comuni⁶⁴.

Cambiando ora prospettiva e utilizzando le lenti dell'approccio situazionista, vediamo come questo non sia contrapposto a quello sistemico, ma ne costituisca invece la naturale estensione applicabile a determinate situazioni. Le imprese della rete infatti, pur aderendo e seguendo le impostazioni date dal *key player*, mettono in moto strategie autonome parallele a quella principale, come la creazione di un marchio ombrello territoriale cui le PMI possono aderire per comunicare il valore del proprio prodotto 100% *made in Italy*, o la creazione dell'organo di vigilanza interno alla rete. Questa strategia potrebbe essere una valida protezione per le piccole aziende locali nel caso in cui il *key player* mettesse in atto azioni strategiche non più vantaggiose per le piccole imprese locali, magari perché guidato da un attore esterno alla rete, come potrebbe essere il caso di Kering.

Dunque lo sviluppo del territorio vestino non è dovuto esclusivamente alla sua inclinazione naturale, sociale, culturale ed economica⁶⁵, ma anche al potere di influenza e di orientamento di un attore in grado di coinvolgere altri agenti che operano localmente. Gli altri attori non sono però semplici osservatori ma, essendo parte attiva del processo di creazione delle strategie territoriali, trasformano l'arena locale in un'arena politica, un set di opzioni strategiche, un potenziale di percorsi di sviluppo la cui attivazione non dipende semplicemente da condizioni iniziali, ma deriva da concrete strategie di attori capaci di indirizzare le dinamiche di un territorio⁶⁶.

È in questo senso che l'approccio situazionista non deve essere individuato come alternativo rispetto al punto di vista sistemico vitale, ma ne costituisce piuttosto un approfondimento. L'ASV, infatti, sostiene che i sistemi vitali esterni

⁶⁴ Ouchi 1980.

⁶⁵ Golinelli C.M. 2008.

⁶⁶ Mastroberardino 2010.

all'impresa, dunque anche i territori, possono essere allineati in un *continuum* che va dai sistemi embrionali, in cui rientrano i mercati, ai sistemi in via di compimento, tra cui distretti e reti territoriali, fino ai sistemi vitali compiuti. Il caso del Polo Alta Moda Area Vestina può essere considerato come un sistema in via di compimento. Tale sistema può quindi evolvere attraverso due strade: un processo *top-down*, guidato dall'Organo di Governo, e uno *bottom-up*, spinto dagli attori locali. I due percorsi non sono necessariamente alternativi, anzi, possono integrarsi e rafforzarsi vicendevolmente⁶⁷.

L'azione del *key player* è fondamentale anche per quanto riguarda l'apertura esterna del territorio. Infatti, se l'azienda leader è predisposta ad una apertura verso l'esterno, essa può offrire sostegno e visibilità alle imprese del territorio che, grazie alla sua azione, riescono ad affacciarsi sui mercati globali entrando in contatto con altri territori che non avrebbero potuto raggiungere autonomamente. Analizzando ancora una volta il caso di studio sotto questo punto di vista, vediamo come i due approcci sistemico e situazionista convivano.

Seguendo l'approccio sistemico, possiamo affermare che il *key player* Brioni è l'azienda in grado di mettere in contatto il proprio territorio di riferimento con i mercati internazionali, soprattutto attraverso l'acquisizione da parte di Kering. Seguendo l'approccio situazionista, le piccole imprese della rete aprono il proprio territorio di riferimento ad altri territori e ad altre imprese site al di fuori della propria area locale, come nel caso dell'azienda di Montappone, fortemente voluta dal vicepresidente della rete Marco Belisario, perché in grado di condividere con le altre imprese la stessa cultura *made in Italy*. In entrambi i casi il contratto di rete Polo Alta Moda Area Vestina rientra nel concetto di comunità epistemica di Rullani⁶⁸, cioè di comunità non definita esclusivamente dall'appartenenza a un medesimo territorio, alla stessa azienda o alla stessa professione, bensì dalla stessa visione del mondo e dallo stesso approccio conoscitivo. Le persone che le compongono condividono un linguaggio comune e un medesimo sistema di significati che li lega a progetti condivisi e in forme non date ma fluide⁶⁹.

La proposizione di base del paradigma sistemico vitale è infatti la distinzione concettuale esistente tra *struttura* e *sistema*⁷⁰. La struttura, intesa come composizione di elementi correlati, non riesce da sola a spiegare la dinamica comportamentale degli elementi stessi. Nella concezione sistemica il confine fisico, ineludibile nel caso della struttura, non ha più ragione di essere a livello di sistema.

Se l'OdG, in un preciso momento, percepisce un confine di qualsivoglia natura, nello stesso istante quel confine, per il fatto stesso di essere stato individuato, diviene parte del sistema⁷¹. Ne risulta che i confini territoriali

⁶⁷ Golinelli G.M., Gatti 2000-2001.

⁶⁸ Rullani 2004.

⁶⁹ Rullani 2009, 2013.

⁷⁰ Barile, Saviano 2008; Barile 2009.

⁷¹ Barile 2011.

hanno una importanza nulla nella prospettiva sistemica, ma le componenti sono più portate a relazionarsi con controparti con cui scambiare conoscenza e prospettive affini che non per un fattore di vicinanza territoriale, proprio come si può osservare nel caso di studio con l'annessione alla rete dell'azienda di Montappone o con l'intervento di Kering sul territorio.

Analizzando gli approcci di *governance* attraverso il contratto di rete analizzato, entrambi concordano nell'affermare che, attraverso la condivisione di conoscenza con le nuove generazioni e tra le imprese della rete, si genera una spirale virtuosa in grado di trasformare l'arena territoriale in un moltiplicatore cognitivo, ovvero un'entità capace di generare conoscenza a favore della competitività dei singoli attori che operano al suo interno⁷² come una vera e propria *learning organization* che compete all'interno dell'economia della conoscenza⁷³. Il territorio vestino rappresenta dunque una meta-organizzazione⁷⁴ caratterizzata dalla condivisione di valori e comportamenti i quali permettono la creazione di un clima collaborativo basato sul continuo dialogo tra le parti. La creazione di valore per il territorio deriva quindi dall'azione delle componenti, siano esse presenti o meno sul territorio, purché agiscano all'interno di strutture specifiche generatrici di valore per il territorio medesimo⁷⁵.

L'approccio sistemico e quello situazionista non sembrano dunque essere contrapposti. La *governance* locale, che per la prospettiva situazionista è frutto di un gioco di potere fondato sulla continua negoziazione, può essere analizzata solo nella sua dinamica, nel processo di strutturazione e ristrutturazione continua in cui si manifesta l'agire degli attori locali⁷⁶. Ma questa proposizione non è altro che l'enunciazione base dello stesso ASV, che si fonda sulle relazioni tra le componenti di una struttura e che, dunque, è intrinsecamente non statico ma *in itinere*⁷⁷.

Per quanto riguarda la vocazione, la critica principale avanzata dai sostenitori della visione situazionista riguarda il fatto che tale vocazione non dipende da condizioni iniziali ascritte, ma è esito di concrete strategie coalizionali di attori concreti capaci di indirizzare le dinamiche del territorio. Facendo riferimento ancora una volta al caso di studio, vediamo che quanto affermato dall'approccio situazionista può essere vero se analizzato secondo un'analisi sincronica. Guardando al caso in prospettiva diacronica, però, si percepisce come la vocazione attuale del territorio abbia un suo percorso storico. Se in passato attori concreti hanno sviluppato la vocazione territoriale attraverso delle azioni specifiche, come nel caso degli antichi sarti dell'area vestina di fine '800, oggi tale *know-how* territoriale si presenta sul territorio come una

⁷² Rullani 2000.

⁷³ Valdani, Ancarani 2000.

⁷⁴ Caroli 2006.

⁷⁵ Golinelli G.M., Gatti 2000-2001; Barile, Gatti 2007.

⁷⁶ Mastroberardino *et al.* 2013.

⁷⁷ Barile 2011.

vocazione che i nuovi *players* locali non possono ignorare: è da questa forza, che viene dalle esperienze passate del territorio, che deriva il potere razionalizzante della vocazione locale. Un esempio di tale vocazione può essere ricondotto alla volontà dei due fondatori di Brioni di spostare la produzione da Roma a Penne, proprio per poter contare su un valore legato al territorio che avrebbe poi costituito il loro principale punto di forza.

L'apporto innovativo della prospettiva situazionista, a parere di chi scrive, è quello di presentare l'arena territoriale non più come un sistema unitario in cui attori diversi si allineano o alla vocazione territoriale o alle direttive dell'OdG. L'approccio situazionista propone infatti di guardare al territorio come un'arena politica in cui attori concreti si scontrano e si confrontano continuamente per indirizzare le dinamiche di un territorio⁷⁸. Questo può essere osservato nel caso di studio riportato in cui le aziende del territorio hanno deciso di fondare un contratto di rete per acquisire più forza anche nei confronti di un *player* internazionale che potrebbe minare gli equilibri locali. Grazie al contratto di rete le aziende del Polo Alta Moda Area Vestina saranno in grado di collaborare con il nuovo attore internazionale e con il *key player* locale di sempre, Brioni, preparandosi contemporaneamente a tutelarsi in caso di necessità, attraverso la coesione garantita dalla rete.

7. Conclusioni ed implicazioni manageriali

Il caso di studio analizzato mostra come il contratto di rete sia un valido strumento per la valorizzazione di un territorio e della sua produzione culturale e artistica. Effettivamente il contratto di rete nasce con la L. 33/2009 allo scopo di definire regole che permettano a soggetti economicamente indipendenti e giuridicamente autonomi di collaborare valorizzando le proprie attività, attraverso la condivisione della conoscenza condivisa. Si comprende dunque il bisogno di sviluppare un linguaggio partecipato dalla rete, un collante che legghi i nodi del network grazie ad una condivisione d'identità, codici, linguaggi, misure che rendano stabile ed affidabile la relazione⁷⁹.

Attraverso l'analisi del contratto di rete si comprende l'importanza dell'impresa capofila, che nel nostro caso di studio coincide con il *key player* del territorio, Brioni. Con questa premessa abbiamo affiancato l'approccio situazionista a quello sistemico, affermando che i due punti di vista non sono in contrapposizione, ma l'approccio situazionista introduce nell'analisi delle dinamiche territoriali un interessante fattore di non linearità degli attori, che possono unirsi anche in contrasto con le linee guida dettate dall'Organo di Governo o dai *key players*.

⁷⁸ Golinelli G.M., Gatti 2000-2001.

⁷⁹ Mastroberardino 2010, 2013.

È facile comprendere come l'acquisizione di Brioni da parte di un agente esterno quale il colosso del lusso francese Kering rientri indirettamente nella sfera di influenza del territorio vestino e del contratto di rete qui indagato, creando non poche preoccupazioni per chi sul territorio ha da sempre investito e creduto. La principale preoccupazione riguarda proprio la possibile perdita di quel *know-how* e di quei linguaggi finora fortemente localizzati che, in seguito a cambiamenti imposti dalla nuova proprietà dell'impresa capofila, potrebbe verificarsi. Questo spiega la problematica sollevata dal primo amministratore delegato della Brioni in merito alla ipotetica non impiegabilità di tutti i futuri diplomati alla scuola per sarti da parte della impresa capofila e la possibilità di veder confluire questo *know-how* verso altri competitor e altri territori.

Nonostante questo timore, il contratto di rete sembra essere un'ottima modalità per legare delle imprese che, grazie alla guida di un *key player* con legami internazionali, riescano ad affacciarsi verso nuovi mercati. Le piccole imprese locali non dovranno rinunciare alla propria identità che è sì legata alla cultura del territorio ma della quale sono, e continuano ad essere, parte attiva. Il processo di globalizzazione genera solitamente un rafforzamento dei processi di concentrazione territoriale e nuove forme di radicamento locale⁸⁰, ma questo non deve corrispondere a una chiusura totale verso i mercati globali. La capacità delle piccole e medie imprese territoriali di generare strategie che affianchino quelle proposte dagli organi di governo o dai *key players* potrebbe essere la fonte della loro sopravvivenza in un'arena competitiva che ormai non può più coincidere con l'arena territoriale. Questo processo creativo potrebbe essere l'*incipit* di una spirale virtuosa in grado di sostenere la produzione locale attraverso una condivisione di cultura e *know-how* a sostegno del *made in Italy*, fondamentali specialmente in un mercato del lusso – come quello analizzato nel caso di studio – in cui il saper fare italiano sembra ancora essere un *plus* da valorizzare.

Il principale limite di questo lavoro è di essere concentrato su un solo contratto di rete, utilizzando l'approccio metodologico del caso di studio, per un'osservazione approfondita tramite strumenti qualitativi, delle dinamiche relazionali, territoriali, culturali e territoriali del Polo Alta Moda Area Vestina. Resta sicuramente spazio per ulteriori ricerche sia qualitative, orientate verso l'analisi approfondita di altri contratti di rete o di altri settori produttivi, sia quantitative. Rimanendo all'interno dello stesso settore tessile, ampiamente trattato in letteratura data l'importanza che il comparto ha nel nostro paese, sarebbe interessante realizzare casi di studio orientati all'analisi di altre imprese quali Krizia, Bottega Veneta, Loro Piana, aziende del *made in Italy* recentemente acquistate da grandi gruppi internazionali. Questo sviluppo futuro della ricerca contribuirebbe alla comprensione delle modalità secondo cui le piccole e medie imprese dell'indotto di questi grandi nomi della moda si siano riorganizzate,

⁸⁰ Trigilia 2005.

riscontrando la presenza o meno di altri contratti di rete o altri legami reticolari atti a salvaguardare la cultura artigianale delle imprese del *made in Italy*, a fronte dell'intervento sul proprio territorio di grandi *players* del lusso globale.

Riferimenti bibliografici / References

- Addari A., a cura di (2012), *La rivoluzione del business collaborativo. I contratti di rete per crescere senza scomparire*, Pescara: Ianieri.
- Albertini S. (2002), *La gestione delle risorse umane nei distretti industriali*, Milano: Etas.
- Ancarani F. (1999), *Il marketing territoriale: un nuovo approccio per la valorizzazione delle aree economico-sociali*, «Economia e diritto del terziario», n. 1, pp. 79-99.
- Anholt S. (2007), *L'identità competitiva. Il branding di nazioni, città, regioni*, Milano: Egea.
- Arrigo T. (2013), *Il Contratto di rete. Profili giuridici*, in Tunisini et al. 2013, pp. 35-54.
- Arsalan M. (2013), *Power Dressing*, <<http://www.bespoke-magazine.com/163/Article/Power-Dressing>>, 26.07.2014.
- Barile S. (2009), *Verso la qualificazione del concetto di complessità sistemica*, «Sinergie», n. 79, pp. 47-76.
- Barile S. (2011), *L'Approccio Sistemico Vitale per lo sviluppo del territorio*, «Sinergie», n. 84, pp. 47-87.
- Barile S., Gatti M. (2007), *Corporate governance e creazione di valore nella prospettiva sistemico-vitale*, «Sinergie», n. 73-74, pp. 149-168.
- Barile S., Saviano M. (2008), *Le basi del pensiero sistemico: la dicotomia struttura-sistema*, in *L'impresa come sistema*, Torino: Giappichelli, pp. 63-81.
- Becattini G. (1998), *Distretti industriali e made in Italy. Le basi socioculturali del nostro sviluppo economico*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Becattini G. (2000a), *Dal distretto industriale allo sviluppo locale: svolgimento e difesa di una idea*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Becattini G. (2000b), *Il distretto industriale. Un nuovo modo di interpretare il cambiamento economico*, Torino: Rosenberg & Sellier.
- Becattini G. (2002), *Alfred Marshall. Fra storia e analisi economica*, «Rivista di storia economica», n. 1, pp. 95-110.
- Bertoli G., Busacca B., Molteni L. (2005), *Consumatore, marca ed "effetto made in": evidenze dall'Italia e dagli Stati Uniti*, Università degli Studi di Brescia, paper n. 47, pp. 1-38.
- Bertoli G., Resciniti R. (2012), *International Marketing and the Country of Origin Effect. The Global Impact of 'Made in Italy'*, Cheltenham: Edward Elgar.

- Biggiero L., Samarra A., a cura di (2002), *Apprendimento, identità e marketing del territorio*, Roma: Carocci.
- Bottelli P. (2013), *Francesco Pesci (AD Brioni): Focus sulla manifattura*, 21 giugno 2013, <<http://www.moda24.ilsole24ore.com/art/industria-finanza/2013-06-21/focus-manifattura-110906.php?uuid=AbHpc46H>>, 26.07.2014.
- Bottinelli L., Pavione E. (2010), *Distretti industriali e cluster tecnologici: strategie emergenti di valorizzazione della ricerca e dell'innovazione*, Milano: Giuffrè.
- Brusco S. (1975), *Organizzazione del lavoro e decentramento produttivo nel settore metalmeccanico*, in *Sindacato e piccola impresa. Strategia del capitale e azione sindacale nel decentramento produttivo*, edited by F.L.M. Bergamo, Bari: De Donato, pp. 67-153.
- Brusco S. (1989), *Piccole imprese e distretti industriali: una raccolta di saggi*, Torino: Rosenberg & Sellier.
- Cafaggi F., a cura di (2010), *Il contratto di rete. Commentario*, Bologna: Il Mulino.
- Capuano G. (2013), *La struttura delle micro, piccole e medie imprese italiane ed europee e le opportunità dello Small Business Act*, in *Tunisini et al. 2013*, pp. 13-34.
- Caroli M.G. (1999), *Marketing territoriale*, Milano: Franco Angeli.
- Caroli M.G. (2006), *Il marketing territoriale. Strategie per la competitività sostenibile del territorio*, Milano: Franco Angeli.
- Cedrola E. (2005), *Il marketing internazionale per le piccole e medie imprese*, Milano: McGraw-Hill.
- Cedrola E., Battaglia L. (2011), *Piccole e medie imprese e internazionalità: modelli di business e soluzioni operative*, «Sinergie», n. 85, pp. 71-92.
- Dubois A., Gadde L.-E. (2002), *Systematic combining: an abductive approach to case research*, «Journal of Business Research», 55, n. 7, pp. 553-560.
- Eisenhardt K.M. (1989), *Building theories from case study research*, «Academy of Management Review», 14, n. 4, pp. 532-550.
- Garofalo G. (2007), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*, Firenze: Firenze University Press.
- Garofoli G. (2006), *Strategie di sviluppo e politiche per l'innovazione nei distretti industriali*, in *I distretti industriali dal locale al globale*, a cura di B. Quintieri, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 77-114.
- Gavinelli L. (2012), *Territorio, networking e management come dimensioni di analisi per le decisioni degli ecomusei italiani*, Padova: Cedam.
- Golinelli C.M. (2002), *Il territorio sistema vitale. Verso un modello di analisi*, Torino: Giappichelli.
- Golinelli C.M. (2008), *La valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Milano: Giuffrè.
- Golinelli C.M., Trunfio M., Liguori M. (2006), *Governo e marketing del territorio*, «Sinergie. Rapporti di ricerca», n. 23.

- Golinelli G.M. (2000), *L'approccio sistemico al governo dell'impresa. L'impresa sistema vitale*, vol. I, Padova: Cedam.
- Golinelli G.M. (2002), *L'approccio sistemico al governo dell'impresa*, vol. 2, *Valorizzazione delle capacità, rapporti intersistemici e rischio nell'azione di governo*, Padova: Cedam.
- Golinelli G.M., Gatti M. (2000-2001), *L'impresa sistema vitale. Il governo dei rapporti inter-sistemici*, «Symphonia. Emerging Issues in Management», n. 2, pp. 53-81.
- Gregori G., Pencarelli T., Bolzicco C., Splendiani S. (2010), *Aspetti evolutivi dei Sistemi Turistici Locali nella Regione Marche: tra speranze e illusioni*, «Sinergie. Rapporti di Ricerca», n. 31, pp. 91-119.
- Kotler P., Heider D., Rein I. (1993), *Marketing places*, New York: Free Press.
- Liguori M. (2007), *Il destination branding nel governo del territorio*, Roma: Il Calamaio.
- Magnaghi A., a cura di (2005), *La rappresentazione identitaria del territorio. Atlanti, codici, figure, paradigmi del progetto locale*, Firenze: Alinea.
- Magnaghi A. (2007a), *Il territorio come soggetto di sviluppo delle società locali*, «Etica ed economia», n. 2, pp. 51-70.
- Magnaghi A., a cura di (2007b), *Scenari strategici. Visioni identitarie per il progetto di territorio*, Firenze: Alinea.
- Mastroberardino P. (2010), *La governance del sistema impresa tra istituzionalizzazione e azione del soggetto imprenditoriale*, «Sinergie», n. 81, pp. 135-171.
- Mastroberardino P., Calabrese G., Cortese F. (2013), *La vocazione territoriale come mito razionalizzante*, «Sinergie», n. 91, pp. 103-119.
- Montella M. (2010), *Le scienze aziendali per la valorizzazione del capitale culturale storico*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 1, pp. 11-22.
- Ouchi W.G. (1980), *Markets, bureaucracies and clans*, «Administrative Science Quarterly», 25, n. 1, pp. 129-141.
- Paoli M. (1999), *Marketing d'area per l'attrazione degli investimenti esogeni*, Milano: Guerini & Associati.
- Pechlaner H., Dal Bò G., Lange S. (2009), *Cultura fattore di sviluppo*, L'annuario del turismo e della cultura/ Direzione studi e Ricerche TCI, Milano: Touring Club Italiano, vol. 12, pp. 370-373.
- Pilotti L., a cura di (2003), *Conoscere l'arte per conoscere. Marketing, identità e creatività delle risorse culturali verso ecologie di valore per la sostenibilità*, Padova: Cedam.
- Powell W. (1990), *Neither market nor hierarchy: network forms of organization*, «Research in Organizational Behaviour», 12, pp. 295-336.
- Porter M. (1986), *Competition in global industries*, Boston: Harvard Business School Press.
- Rullani E. (1999), *L'impresa e il suo territorio: strategie di globalizzazione e radicamento territoriale*, «Sinergie», 49, pp. 25-31.

- Rullani E. (2000), *Sistemi locali e produzione di conoscenza*, paper presentato al Convegno OCSE *Enhancing the competitiveness of SMEs in the Global Economy: Strategies and Policies* (Bologna, 14-15 giugno 2000).
- Rullani E. (2001), *New/Net/Knowledge economy: le molte facce del postfordismo*, «Economia e politica industriale», n. 110, pp. 5-32.
- Rullani E. (2004), *Economia della Conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Roma: Carocci.
- Rullani E. (2009), *Impresa come sistema intelligente: alla ricerca di nuovi modelli di governance e di valore*, «Sinergie», n. 80, pp. 103-142.
- Rullani E. (2013), *Territori in transizione: nuove reti e nuove identità per le economie e le società locali*, «Sinergie», n. 91, pp. 141-163.
- Silvestrelli P. (2011), *Valorizzazione del patrimonio culturale e sviluppo dell'“albergo diffuso”: interdipendenze e sinergie*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 2, pp. 253-274.
- Soda G. (1998), *Reti tra imprese. Modelli e prospettive per una teoria del coordinamento tra imprese*, Roma: Carocci Editore.
- Tamma M. (2010), *Prodotti culturali e territori: l'immateriale che “vive” nella materialità*, «Sinergie», n. 82, pp. 27-46.
- Tellis W. (1997), *Introduction to case study*, «The Qualitative Report», 3, n. 2, <<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR3-2/tellis1.html>>, 26.07.2014.
- Throsby D. (2001), *Economics and culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Trigilia C. (2005), *Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia*, Bari: Laterza.
- Tunisini A., Capuano G., Arrigo T., Bertani R. (2013), *Contratto di rete. Lo strumento Made in Italy per integrare individualità e aggregazione*, Milano: Franco Angeli.
- Unioncamere (2013), *I Contratti di Rete. Rassegna dei principali risultati quantitativi*, <<http://www.unioncamere.gov.it/P42A1675C189S123/I-Contratti-di-Rete--Rassegna-dei-principali-risultati-quantitativi.htm>>, 26.07.2014.
- Valdani E., Ancarani F. (2000), *Strategie di marketing del territorio. Generare valore per le imprese e i territori nell'economia della conoscenza*, Milano: Egea.
- Valdani E., Jarach D. (1998), *Strategie di marketing per il territorio: come vendere un'area geografica*, in *L'occupazione possibile*, a cura di V. Perrone, Milano: Etas.
- Varaldo R. (2006), *Il nuovo modello competitivo e aziendale dei distretti industriali*, «Economia e politica industriale», n. 1, pp. 25-42.
- Velo D. (2011), *La varietà dei sistemi locali per l'innovazione emergenti in Europa*, «Sinergie», n. 84, pp. 5-20.
- Yin R.K. (1989), *Case study research: Design and methods*, Newbury Park: Sage Publications.
- Yin R.K. (1993), *Application of case-study research*, Newbury Park: Sage Publications.

Documenti

Sebastianus Majewski pittore polacco nell'Abruzzo del XVII secolo e l'altare di San Berardo nella cattedrale di Teramo

Clara Iafelice*

Abstract

Sebastianus Majewski è un artista polacco, poco noto, che intorno al 1620 si trasferì in Abruzzo, stabilendosi a Teramo, dove nel 1628 si sposò e dove sono documentati i suoi figli. Intorno al 1620 fu chiamato a Teramo a realizzare l'altare maggiore della cattedrale, rinnovato in occasione dei cinquecento anni dalla morte del Santo. Il pittore dipinse sei tele raffiguranti la *Vita e Miracoli del patrono S. Berardo* e una *Sacra Famiglia*, inserite in una cornice barocca, oggi addossata alla parete di fondo della sacrestia della cattedrale dell'Assunta e San Berardo di Teramo. Il saggio rende noto questo interessante artista "periferico" e la sua maggiore opera d'arte.

Sebastianus Majewski is a virtually unknown Polish artist who around 1620 moved to Abruzzo, settling in Teramo, where in 1628 he married and where his sons are documented.

* Clara Iafelice, Dottore di ricerca in Culture, linguaggi e politica della comunicazione, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Università degli studi di Teramo, C.da Collurania, 64100 Teramo, e-mail: c.iafelice@gmail.com.

Around 1620 the painter was called to Teramo, to paint the main altar of the Cathedral, renewed on the occasion of the anniversary of the death of the saint. The painter painted six canvases depicting the *Life and Miracles of the patron Saint Berard* and a *Holy Family*, set in a baroque frame, now standing against the wall of the sacristy of the Cathedral of the Assumption and Saint Berard of Teramo. The essay makes note of this interesting “peripheral” artist and his main work of art.

La figura del pittore polacco Sebastianus Majewski è stata riscoperta in epoca moderna dallo storico dell'arte Andrzej Ryszkiewicz, che nel 1973 pubblica un saggio sull'artista negli annali dell'Accademia polacca delle scienze¹. Lo studioso rese note le origini di Sebastianus, nato a Wyszogrod, borgo sulla Vistola in Polonia, fra il 1585 e il 1590, da Luca e Caterina Majeswski. Nel 1606, Majewski fu accettato nella corporazione degli artisti di Cracovia come «compagno d'arte pittorica»², e negli anni successivi iniziò un viaggio in Italia che lo condusse a stabilirsi in Abruzzo. Di lui parla, infatti, la letteratura artistica abruzzese dell'800, in particolare lo storico teramano Nicola Palma, che nella sua *Storia della città e diocesi di Teramo*, del 1832, dedica un paragrafo al pittore:

Fu costui buon pittore. L'effetto de' suoi quadri è lodevole, ed il colorito è accordato con felicità: le figure sono generalmente ben raggruppate, lumeggiate con franchezza, e naturali si ravvisano le loro mosse. Più che mai si distinse nei panni, a meraviglia adattati, con pieghe molto vere e precise. I miei concittadini possono verificare l'equità di tale giudizio, esaminando i quadri dell'altare della sacrestia del duomo, una coi quattro laterali: dell'altar maggiore così della chiesa di S. Domenico³ come di quella di S. Giuseppe⁴; e parecchi altri che in città ne rimangono⁵.

Non conosciamo il percorso compiuto da Majewski verso il sud, né le motivazioni del suo arrivo nella città di Teramo, ma molto probabilmente egli seguì il consueto itinerario di tanti artisti nordici in viaggio per l'Italia: partendo da Cracovia fece tappa a Vienna per poi proseguire verso Venezia, quindi

¹ Ryszkiewicz 1973; sul pittore cfr. Marcone 1985, pp. 5-37.

² Marcone 1985, p. 11.

³ L'opera è andata perduta.

⁴ Nella chiesa di San Giuseppe si conserva ancora l'altare in legno dorato con sei quadri ad olio di Majewski: la parte centrale con la *Fuga in Egitto*, e quattro quadri laterali, più piccoli, ove sono rappresentati alcune scene narrative di tema religioso, oltre a una cimasa. Per una dettagliata descrizione storico-artistica si veda Battistella 2006, pp. 504-515.

⁵ Palma 1832, vol. V, p. 42. Palma prosegue definendo Majewski: «un profugo polacco discendente dalla nobile famiglia dei Majescki. L'ultimo della famiglia Majescki che visse in Teramo fu il can. Sopranumerario Francescantonio, defunto ai 9 Agosto 1763» (Ivi, p. 43). Un altro studioso locale, Giacinto Pannella, scrisse nel 1888: «ha lasciato vivi monumenti dell'arte abruzzese nel secolo XVII» (Pannella 1888, p. 23). Un contributo importante per la conoscenza del pittore ci viene da un articolo del 1926 dello storico e giornalista Francesco Verlengia, che descrive in particolare l'attività fuori dal territorio teramano, analizzando gli affreschi di Ortona con la data e la firma dell'artista (cfr. Verlengia 1926, pp. 2-3).

Bologna e, seguendo il litorale adriatico, arrivò in Abruzzo, spingendosi fin nel chietino⁶. Il motivo di questo suo errare fino alla città di Teramo, ove si stabilì definitivamente, può essere riconducibile al profilo di pittore modesto e non affermato di Majewski, che difficilmente avrebbe avuto fortuna nei grandi centri della pittura italiana. La provincia, invece, poteva offrire maggiori soddisfazioni professionali. Le varie tappe del suo viaggio in Abruzzo si possono dedurre dalle poche opere che sono rimaste: la più antica è forse il ciclo di affreschi con *Storie della vita della Madonna* datato 1622, eseguito sulle pareti del chiostro del convento di S. Maria delle Grazie a Ortona a Mare. Grazie a questo lavoro poté dare prova delle sue capacità di narrare le storie sacre con semplicità e chiarezza formale, caratteristiche che rispondevano alla richiesta in materia di arte religiosa da parte del clero negli anni del «rigorismo post-tridentino di monsignor Visconti»⁷ e che gli valse la committenza delle tele della cattedrale di Teramo. In seguito lavorò anche a Campi, feudo della famiglia Farnese, ove appose nel 1637 l'iscrizione *Polonus e civis Teramensis* al dipinto del chiostro dei conventuali. È molto probabile che il pittore fosse stato chiamato a Teramo nel primo ventennio del '600, in occasione dell'anniversario della morte di San Berardo. Da questo momento in poi si stabilì in città e, nel 1628, si unì in matrimonio con Cesarea Vannemarini, appartenente a una famiglia molto in vista del teramano⁸. Dal libro del catasto del comune di Teramo, redatto nel 1644, risulta che «Sebastiano Majeschi, fu Luca»⁹ era proprietario di una casa nel quartiere di San Giorgio e di molte terre lavorate. Negli atti del notaio Valente si possono leggere contratti per terreni acquistati da Majewski nel 1633, 1634, 1637, 1640¹⁰. Una prova della stima di cui godeva il pittore presso i suoi concittadini è il documento vescovile del 1650 in cui Majewski, chiamato de Teramo, è citato come testimone nel conferimento di due patronati¹¹. Il 17 settembre del 1652 veniva fondato un patronato nel duomo di Teramo in favore

⁶ Per gli itinerari dei pittori nordici verso l'Italia fra '500 e '600 si veda Saporì 2007.

⁷ Battistella 2006, p. 507. Su Monsignor Visconti si leggano in particolare Carderi 1989, pp. 12-13, 23; Marcone 1985, pp. 5-37; Sgattoni 1985, pp. 39-46.

⁸ L'11 ottobre 1628, dal notaio Febo di Febo, viene stipulato un contratto tra «Sebastiano Maiescho Polono e il Reverendo Domino Josepho Vannimarino», fratello di Cesarea Vannemarini. Il fidanzamento era avvenuto nel 1625. Nel contratto si legge che Cesarea porta in dote, oltre alla biancheria, anche una casa nel quartiere di S. Giorgio e una terra in contrada Fonte Baiano. Negli atti notarili del tempo si trova spesso il nome di «Sebastiano Maiesco», accompagnato dall'aggettivo «polono et legatissimo viro», segno che era una persona stimata nell'ambito cittadino. Cfr. Archivio di Stato di Teramo (d'ora in poi AST), fondo notarile, notaio 89, busta 92, vol. 13, foglio 157. Si veda inoltre Marcone 1985, p. 7.

⁹ AST, Catasto della Regia Città di Teramo, busta 5, pezzo 3. Si veda: Marcone, 1985, p. 7.

¹⁰ AST, Fondo notarile, notaio 116, busta 131, vol. 2, foglio 61. A.S.T; Fondo notarile, notaio 116, busta 131, vol. 3, foglio 43; Fondo notarile, notaio 116, busta 132, vol. 6, foglio 6i; Fondo notarile, notaio 116, busta 132, vol. 9, foglio 68. Si veda Marcone 1985, p. 8.

¹¹ Palma 1981, vol. V, p. 42. La collocazione archivistica scritta dallo storico non corrisponde all'attuale. Il documento conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Teramo, non è al momento disponibile.

di Sebastiano e dei suoi eredi, i figli don Eugenio, Antonio, Giacinto «*et aliis*»: questo atto costituisce un termine *ante quem* per la morte del pittore, avvenuta quindi fra 1650 e 1652¹². In un recente ritrovamento di un *Libro dei morti*, venuto alla luce durante il riordino delle carte riguardanti la Confraternita dei Cinturati di S. Agostino, datato 1703, è attestato il pagamento di quattro messe da parte di *Sabastiano Maiesco*¹³: considerando la data, è quasi certo che si tratti di un nipote del pittore che ne portava lo stesso nome. Questo documento fornisce un'ulteriore certezza sulla permanenza della famiglia Majewski a Teramo, anche dopo la morte del pittore.

Se le notizie sulla vita di Majewski sono esigue, qualcosa in più conosciamo sulla sua opera, in particolare grazie alla firma e alla data apposte sull'ancona un tempo sull'altare maggiore della cattedrale di Teramo, dedicata al patrono S. Berardo. A cinquecento anni dalla morte del santo, anniversario che cadeva nel 1622, vennero infatti commissionate al pittore sei tele raffiguranti la *Vita e i Miracoli del patrono S. Berardo*, che insieme alla cimasa con la *Sacra Famiglia* (fig. 8), adornano l'altare in pregiato legno di noce di stile barocco (fig. 2) oggi addossato alla parete di fondo della sacrestia "nuova" nella cattedrale di Teramo¹⁴. La data sulla tela principale è purtroppo abrasa nell'ultima cifra: *Sebastianus majeschi / Polonus pingebat/ A. D. 162[.]*; gli studiosi hanno ipotizzato che l'ultima cifra possa leggersi come 1 o 3 o 5 (fig.7)¹⁵.

Interessante è il contributo di Francesco Savini che nella sua monografia dedicata ai restauri della cattedrale di Teramo riporta in appendice la firma del pittore e le date che ancora si leggevano sulla tela centrale di San Berardo come 1625, seguita dall'aggiunta: «*restaurat 1859*»¹⁶. Nella visita pastorale del

¹² La fondazione del patronato è rogata dal notaio Valente; è probabile che la morte del pittore risalga attorno al 1650, anche in base alle vendite di alcune proprietà da parte dei figli; come risulta nel *Libro dei morti* dell'Archivio Storico Diocesano di Teramo (d'ora in poi ASDT, *Libro dei morti*, aa. 1653-1682, ff. 2003v., 2014r, 2018v, 2083v), i figli morirono: nel 1677 Lorenzo, nel 1680 Angela, don Eugenio e Vittoria. Si veda Marcone 1985, p. 9. Questi dati escludono che il pittore possa aver preso parte all'esecuzione degli affreschi datati 1660 che ornano il chiostro dell'antico convento di Santa Maria di Propezzano, a lui per lo più riferiti, a meno di non pensare a un errore nella lettura della data.

¹³ ASDT, *Fondo Arciconfraternita dei Cinturati*, Registro delle messe 1703: «Sebastiano Maiesco pagò scudi 7 per ogni messa». Nel registro sono indicate quattro messe, per un totale di 28 scudi.

¹⁴ I lavori per la costruzione della nuova sacrestia iniziarono intorno al 1568 e terminarono nel 1594. Sul portone d'ingresso alla sacrestia vi è ancora oggi una epigrafe che riporta la data 1632; cfr. Aceto 2006, pp. 270-271, Santangelo 2014, p. 65.

¹⁵ Sull'attendibilità della data 1621 Marcello Sgattoni scrive: «sarebbe coerente alla necessità di completare "tutto" l'Altare entro il 19 dicembre 1622, se è vero che esso fu programmato per celebrare i cinquecento anni dalla morte del Santo» (Sgattoni 2014, p. 134). Secondo Ryszkiewicz, la data che si leggeva dopo la firma era 1623 (cfr. Marcone 1985). Un restauro è stato eseguito nel 1979 a L'Aquila a cura della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo. Purtroppo, ripristinando l'antico aspetto del dipinto, è stata eliminata l'epigrafe del vecchio restauro, correggendo l'ultima cifra della data.

¹⁶ Savini 1900, p. 132.

1627 e del 1628, del vescovo Visconti, si legge che la cappella era stata «noviter erecta, fundata et dotata» da Angelozzo Tullii e dai nipoti, Muzio e Vittorio, e le tele di Majewski erano già presenti sull'altare ligneo definito «ornamento ligneo recentissimo»¹⁷. L'altare seicentesco che ospita le tele fu tra i pochi che si salvarono dalla ricostruzione della cattedrale voluta dal vescovo de' Rossi nel 1739, e in seguito venne trasferito in sacrestia¹⁸.

L'opera costituisce un esempio di grande originalità per l'invenzione, che modernizza la tipologia tre-quattrocentesca della pala agiografica, esemplificativo delle qualità di narratore e di descrittore di Majewski.

La tela principale dell'altare (fig. 1) raffigura S. Berardo vescovo che celebra un pontificale «armatus armis albis», privilegio dell'episcopato teramano e segno del potere ecclesiastico e civile del Vescovo-Principe della città¹⁹. È molto probabile che il pittore, soprattutto per le tele laterali dell'altare con i miracoli del santo, si sia servito della biografia di San Berardo fatta stampare dal vescovo Montesanto nel 1601²⁰. Al centro della tela è il santo in piedi in abiti ecclesiastici, al vertice di una composizione piramidale. Nella mano sinistra regge il pastorale, mentre con la destra benedice gli astanti. Sotto la pianeta si intravede il collo metallico di una corazza e sul ripiano a destra del quadro, insieme con gli oggetti sacri, sono ben visibili una spada e altre armi. Dietro di lui un altare e un arco ligneo, oltre il quale si intravedono alti candelabri d'argento; l'ambiente è luminoso, con guglie dorate e statue all'interno di nicchie; in alto è evidente un rosone. Il pittore volle dipingere una messa domenicale con personaggi presi dalla vita pubblica cittadina ed è probabile che anche l'interno della cattedrale sia una particolareggiata riproduzione di come doveva apparire ai suoi tempi²¹. Davanti alla figura centrale di San Berardo sono disposti i canonici e i fedeli vestiti con variopinti abiti di foggia seicentesca. All'espressione ascetica del santo, insieme alla devozione dei canonici, si contrappone l'animazione vivace dei cittadini che partecipano alla celebrazione eucaristica. L'immagine nel complesso è molto schietta, vivace, di facile presa sulla fantasia popolare. L'unico personaggio della schiera cittadina che si isola dall'animazione generale è la figura in basso a destra della

¹⁷ ASDT, *Sante Visite*, II B-f. 7-doc.2, cc. 5v.-6r. La data della visita non è più visibile. Si leggono però le date della precedente, 25 settembre 1627 e della successiva 6 luglio 1628. Angelozzo, Muzio e Vittorio Tullii appartenevano ad un'antica e influente famiglia teramana, i cosiddetti "Quarantotto" che per diritto ereditario sedevano a turno nel patrio Consiglio.

¹⁸ L'attuale sacrestia fu restaurata dal vescovo Nanni nel 1811. Si veda Eugeni 2012.

¹⁹ Palma 1832, vol. I, p. 306.

²⁰ Savini 1898, p. 17. Lo storico fa riferimento a Rampazzetti, *Vita Sancti Berardi*, a cura del Vescovo F. V. B. da Montesanto, pubblicato a Venezia nel 1601.

²¹ Aspetto che venne radicalmente modificato da Monsignor De' Rossi nel 1739. Ambientando la scena nella cattedrale contemporanea, il pittore mirava a suscitare devozione da parte dei fedeli, inserendo la scena in un ambiente a loro familiare con personaggi del tempo. Purtroppo i numerosi rifacimenti della cattedrale avvenuti nel corso dei secoli non consentono di avere un riscontro nell'architettura visibile dell'edificio. Sui restauri del duomo cfr. Savini 1926; Riccoboni 1933.

tela: un committente a mani giunte che indossa un abito ecclesiastico. Fino al ritrovamento del contratto di matrimonio dell'artista, si pensava che fosse un autoritratto del pittore, ritenuto un ecclesiastico. È molto probabile che la maggior parte dei visi dei fedeli, volutamente rivolti verso chi guarda la scena e non verso il santo, dovessero corrispondere a personaggi teramani: si segnalano in particolare l'uomo vestito di rosso sulla destra, dall'aspetto nobile e raffinato e il giovane con i baffi sulla sinistra, forse un autoritratto del pittore. Le qualità ritrattistiche confermano l'origine nordica della cultura figurativa di Majewski e possono spiegare in parte il suo successo nell'ambiente teramano.

Le tele laterali dell'ancona rappresentano i miracoli di San Berardo²²; la composizione è molto semplice, mirando a sottolineare l'aspetto morale e umano del santo, differenziandosi dalla tela principale che riserva una maggiore solennità unita a un'attenzione ai particolari, presentando un San Berardo solenne e ieratico. In alto, a sinistra, la tela rappresenta: il *Santo che restituisce la vista a un cieco* (fig. 3)²³. Il dipinto è sviluppato su due piani: l'apparizione del santo che compie il miracolo, sospeso su una nuvola è in primo piano, leggermente sproporzionata, rispetto al cieco che ringrazia per il miracolo avvenuto. L'abito del santo è descritto minutamente: da notare i motivi arabescati del mantello di colore rossiccio, il merletto che orla la veste. Sullo sfondo si intravedono i fedeli inginocchiati sulla tomba del santo, colpiti dalla luce divina.

Nella tela in basso è presente *San Berardo che guarisce una paralitica*²⁴ (fig. 4). La malattia della donna, curva in ginocchio con la mano paralizzata, è

²² È da notare che il pittore dipinge un San Berardo con la barba, mentre nell'iconografia successiva viene rappresentato senza. Un esempio sono le tele ottocentesche di Giuseppe Bonolis e di un artista ignoto, conservate nella sacrestia, sulla parete sinistra rispetto all'altare, che rappresentano San Berardo benedicente (cfr. Sgattoni 1996; Eugeni 2012, pp. 46-47).

²³ Nicola Palma, riporta così l'episodio: «in quei giorni un uomo della provincia aprutina, già cieco da trent'anni [...] cominciò a chiedere insistentemente di essere condotto alla tomba del Santo. Nessuno lo aiutava, ma egli con preghiere continue non smetteva di implorare aiuto. Per cui questo Confessore di Cristo una notte gli apparve da vicino e depose nelle sue mani moltissime candele accese, dicendogli: «colui che dischiuse gli occhi del nato cieco, Colui stesso si è degnato di mandare me, suo servo, a te per illuminare, tramite i suoi servi, con la luce della carità, gli occhi che ordinò di levare verso i monti e donde consigliò di attendere l'aiuto». Spinto dallo splendore di questa visione, quell'uomo sorse rapidamente dal letto [...] e quelli che non l'avevano voluto prima accompagnare alla tomba del Santo facevano a gara perché si affidasse loro il compito di accompagnarlo. E mentre tutti, come il cieco, pregavano, improvvisamente il velo della cecità gli si dissolse ed egli poté vedere liberamente tutti» (Palma 1832, vol. I, pp. 312-313).

²⁴ Sempre dalla citata biografia di San Berardo del 1601, Niccola Palma traduce dal latino uno stralcio nel suo libro: «una donna teramana, di nome Maria, in seguito ad una terribile artrite deformante era ingobbata a tal punto che i calcagni le toccavano i glutei e la poveretta era costretta a servirsi di pezzi di legno per mani e si trascinava sulle natiche [...]. Dopo aver sopportato a lungo tali tormenti, infine, confidando nell'intercessione di San Berardo, supplicava continuamente di essere portata davanti alla sua tomba [...]. Allora gli astanti, come se ascoltassero un rompersi di cannuce, le videro sciogliersi tutte le articolazioni e tornare in posizione normale» (Ivi, vol. I, pp. 310-311).

rappresentata molto realisticamente. Il santo ha un atteggiamento di evidente modestia ma, come in tutte le quattro scene dei miracoli, la sua distanza dalle cose terrene è sottolineata dalla collocazione al di sopra delle nuvole. Di grande effetto realistico è il velo bianco, quasi trasparente, sotto cui si intravedono i capelli della donna. La terza tela in alto a sinistra raffigura *San Berardo che punisce un chierico* (fig. 5) sorpreso a rubare le offerte dei fedeli nascondendole dietro la tomba del santo. Il chierico mostra un'espressione sorpresa mista a terrore. Anche qui San Berardo poggia su di una nuvola e solleva, senza alcuno sforzo, la pesante pietra della tomba. L'ultima tela, in alto a destra, rappresenta un terzo miracolo, quello del *Nobile uomo d'armi liberato dal Santo* (fig. 6): secondo la leggenda si tratta di un nobile della provincia aprutina, imprigionato da un suo avversario, le cui incessanti preghiere fecero sì che il santo apparisse per liberarlo. In primo piano si scorge il prigioniero, legato ai ceppi, che supplica il santo; la sua figura è simile a quella del cieco miracolato, ha la stessa camicia e anche il viso è molto somigliante. Sullo sfondo si vede una seconda scena, con il prigioniero liberato che si reca a ringraziare il santo. Particolarmente importante è la rappresentazione della città di Teramo, riconoscibile nel gruppo di case su cui domina il campanile del duomo e in lontananza si intravedono le montagne innevate. Il pittore ha certamente voluto sottolineare lo stretto legame tra Teramo e il santo. Il dipinto sulla cimasa dell'altare raffigura la *Madonna in trono col Bambino e San Giuseppe, con i Santi Francesco e Leonardo* e ai lati, in basso, le figure dei committenti. La scena, molto raccolta, è chiusa da un lato da una tenda, mentre sulla sinistra spunta un ramo di quercia e sullo sfondo un luminoso paesaggio collinare, secondo schemi propri della pittura italiana del '500, assorbiti da Majewski nel soggiorno italiano. La veste rossa della Madonna è coperta in parte da un mantello drappeggiato di un blu vellutato. San Giuseppe, come nella tradizione iconografica, è appoggiato a un bastone; alle spalle della Vergine si trova il gruppo dei santi, quasi a vegliare sul Bambino. I due personaggi in basso, forse i committenti, come per la tela centrale, sono raffigurati a mezzo busto con le mani giunte e gli occhi rivolti verso l'alto. La capacità descrittiva mostrata da Majewski in questa scena, con i personaggi raggruppati intorno alla Vergine, il ramo di quercia, lo sfondo collinare, il drappeggio della tenda a lato, fanno presumere che il pittore abbia avuto modo di studiare la pittura dell'Italia settentrionale, durante il suo viaggio dalla Polonia verso l'Abruzzo. Purtroppo poco è rimasto delle testimonianze ecclesiastiche a causa delle perdite dovute alle ristrutturazioni sette e ottocentesche e ai ripristini novecenteschi dei principali edifici di culto²⁵. Il dipinto è un'interessante testimonianza dell'arte di questo originale maestro nordico trapiantato nel cuore dell'Italia.

²⁵ Ryszkiewicz 1973, p. 183. Si vedano: Marcone 1985; Riccoboni 1933; Rossi 2004 e 2006.

Riferimenti bibliografici / References

- Aceto F. (2006), *La Cattedrale di Santa Maria e San Berardo*, in *Teramo e la Valle del Tordino. Documenti dell'Abruzzo Teramano*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Pescara: Carsa Edizioni, vol. VII, I, pp. 262-288.
- Adorante M.A. (1999), *La Cattedrale di Teramo: i restauri e le trasformazioni dal Cinquecento ai giorni nostri*, «Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro», n. 6, pp. 377-386.
- Battistella F.G.M. (2006), *Il Polittico di San Berardo nella sacrestia della Cattedrale di Teramo e altre testimonianze dell'attività pittorica di Sebastian Majewski*, in *Teramo e la Valle del Tordino. Documenti dell'Abruzzo Teramano*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Pescara: Carsa Edizioni, vol. VII, I, pp. 504-515.
- Carderi B. (1989), *Fermenti tridentini nella diocesi aprutina*, «Aprutium», VII, n. 2-3, pp. 12-23.
- Eugeni F., a cura di (1998), *Il Duomo di Teramo: rassegna stampa (1886-1968)*, in *Il Duomo di Teramo nel '900, tra forma urbana e società civile*, Teramo: Deltagrafica, pp. 85-102.
- Eugeni F. (2012), *Iconografia di San Berardo*, «Piccola opera charitas», a. XII, n. 1, gennaio-aprile, pp. 46-47.
- Fucinese D.V. (1993), *Il patrimonio artistico*, in *Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d'arte*, a cura di D. Di Francesco, D.V. Fucinese, E. Mattiocco, Pescara: Carsa edizioni, pp. 68-89.
- Marcone S. (1985), *Il polacco Sebastiano Majewski, pittore del Seicento teramano*, «Aprutium», a. III, n. 1-2, pp. 5-37.
- Palma N. (1832, ed. 1981), *Sebastiano Majeschi*, in *Storia della città e diocesi di Teramo*, S. Atto (TE): Edigrafital, vol. I, pp. 305-335; vol. V, pp. 42-43.
- Pannella G. (1888, ed. 2007), *Guida illustrata di Teramo*, Teramo: Ricerche&Redazioni.
- Ryszkiewicz A. (1973), *Sebastian Majewski – malaz polsi, XVII w* [Sebastiano Majewski, un pittore polacco in Italia nel Seicento], «Rocznik historii sztuki», V, pp. 177-193.
- Riccoboni A. (1933), *I grandiosi restauri del Duomo di Teramo*, «L'illustrazione vaticana», 12 dicembre, pp. 33-38.
- Rossi, M.G. (2004), *I restauri del duomo di Teramo. Interventi, uomini e istituzioni*, «Abruzzo Contemporaneo», XV, pp. 67-85.
- Rossi, M.G. (2006), *Il Duomo di Teramo in età moderna*, in *Teramo e la Valle del Tordino. Documenti dell'Abruzzo Teramano*, a cura di L. Franchi Dell'Orto, Pescara: Carsa Edizioni, vol. VII, I, pp. 294-301.
- Santangelo E. (2014), *L'architettura*, in *Il Duomo di Teramo*, a cura di B. Pio, E. Santangelo, M. Sgattoni, Teramo: Ricerche&Redazioni, pp. 33-72.
- Sapori G. (2007), *Fiamminghi nel cantiere Italia. 1560-1600*, Milano: Electa.

- Savini F. (1898), *S. Maria Aprutiensis ovvero l'antica cattedrale di Teramo*, Roma: Forzani e C. Tipografia del Senato.
- Savini F. (1900), *Il Duomo di Teramo, storia e descrizione*, Roma: Forzani e C. Tipografia del Senato.
- Savini F. (1926), *Il restauro del duomo di Teramo*, Roma: B. Cioschi.
- Sgattoni G. (1985), *Polonus et Civis Teramnensis*, «Aprutium», III, n. 1-2, pp. 39-46.
- Sgattoni M. (1996), *Prodigio controverso. Miracolo di S. Berardo anche a Brescia?*, «L'Araldo Abruzzese», XCII, n. 22, 22 settembre 1996, p. 7; n. 23, 29 settembre 1996, p. 4; n. 26, 13 ottobre 1996, p. 4.
- Sgattoni M. (2014), *Le opere d'arte*, in *Il Duomo di Teramo*, a cura di B. Pio, E. Santangelo, M. Sgattoni, Teramo: Ricerche&Redazioni, pp. 73-153.
- Verlengia F. (1926), *Pitture di Sebastiano Maiewski nel chiostro di S. Maria delle Grazie in Ortona a Mare*, «Il Corriere Frenano», XXIV, I, 24 gennaio, pp. 2-3.

Appendice

Fig. 1. S. Majewski, *Pontificale di S. Berardo Vescovo*, 1623, Teramo, cattedrale dei SS. Maria dell'Assunta e Berardo, olio su tela, cm 300x185



Fig. 2. S. Majewski, *Altare ligneo della sacrestia*, Teramo, cattedrale dei SS. Maria Assunta e Berardo, XVII sec., cm 900x650x92



Fig. 3. S. Majewski, *Miracoli di San Berardo, il Santo che restituisce la vista a un cieco*, 1623, Teramo, cattedrale dei SS. Maria Assunta e S. Berardo, olio su tela, cm 130x100



Fig. 4. S. Majewski, *Miracoli di San Berardo, San Berardo che guarisce una paralitica*, 1623, Teramo, cattedrale dei SS. Maria Assunta e Berardo, olio su tela, cm 130x100



Fig. 5. S. Majewski, *Miracoli di San Berardo*, *San Berardo che punisce un chierico*, 1623, Teramo, cattedrale dei SS. Maria Assunta e Berardo, olio su tela, cm 130x100



Fig. 6. S. Majewski, *Miracoli di San Berardo*, *Un nobile uomo d'armi liberato dal Santo*, 1623, Teramo, cattedrale dei SS. Maria Assunta e Berardo, olio su tela, cm 130x100



Fig. 7. Altare della sacrestia, particolare della firma e data di S. Majewski, cattedrale di SS. Maria Assunta e Berardo



Fig. 8. S. Majewski, *Madonna con il Bambino e santi*, 1623, Teramo, altare della sacrestia, cimasa, cattedrale dei SS. Maria Assunta e Berardo, olio su tela, cm 140x160

Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi

Caterina Paparello*

Abstract

Il contributo esamina tentativi e vicende di alienazione agli esordi del XX secolo, proponendo l'esame dei documenti ministeriali riferiti al patrimonio storico artistico

* Caterina Paparello, Dottoranda in Human Sciences, Curriculum Psychology, Communication and Social Sciences, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: c.paparello@unimc.it.

Quanto segue è parte delle ricerche condotte su fondi archivistici conservati a Roma, svolte in occasione della tesi di specializzazione in Museologia, critica artistica e del restauro, discussa presso la Scuola di specializzazione in beni storico artistici dell'Università degli Studi di Macerata in data 27 giugno 2013, relatrice professoressa Patrizia Dragoni, anno accademico 2010/2011, titolo: *La memoria della periferia: il patrimonio storico artistico locale fra tutela e dispersione. Una ricerca d'archivio*. Sentiti ringraziamenti alle professoressse Patrizia Dragoni e Francesca Coltrinari, rispettivamente relatrice e correlatrice del lavoro di tesi, e al professor Massimo Montella, direttore della Scuola durante il corso di studi.

locale delle Marche, pubblicati in appendice e prevalentemente inediti. Vengono rese note sei immagini fotografiche relative a dipinti provenienti dalla collezione Valentini di San Severino Marche, fra i quali la tavola rappresentata *un santo francescano* già attribuita da fonti manoscritte a Lorenzo d'Alessandro. L'indagine prosegue chiarendo le dinamiche che hanno condotto all'alienazione all'estero della predella di Lorenzo Lotto dalla collezione Grimaldi e allo smembramento della collezione Carradori di Recanati.

This contribution analyses some significant events of sale of pieces of art at the beginning of XX century in Marche region. In the appendix, the ministerial documents referred to the historic local assets, unknown before, are presented and discussed. Moreover, six photographic images of Valentini's collection of San Severino Marche are published for the first time, including a picture of a *franciscan saint* traditionally credited to Lorenzo d'Alessandro. This investigation tries to clarify the causes of the sale abroad of Lorenzo Lotto's altar-step from the Grimaldi collection and of the the splitting of the Carradori from Recanati's collection.

Negli anni di dibattito parlamentare che precedettero la promulgazione della legge del 1909¹, Giuseppe Carle equiparò le antichità e le belle arti di proprietà privata «al pari del pubblico demanio di sua natura imprescrittibile ed inalienabile». Il giurista prese le distanze dall'orientamento prevalente dei primi del Novecento, privatistico e di libero mercato, volto a concedere lauti permessi di esportazione, riservando allo Stato diritti di prelazione, tuttavia non supportati da congrui stanziamenti annui. Il dibattito in merito si nutrì di abbondanti esempi di alienazioni indebite e dell'esigenza di porre rimedio alla dispersione del patrimonio nazionale, senza per questo voler eccedere in una normativa tacciabile di «protezionismo»². Nelle Marche gli studi sulla dispersione del patrimonio hanno in anni recenti maturato un progressivo incremento: la ricerca tuttavia, privilegiando l'epoca napoleonica e le note vicende legate al collezionismo ottocentesco, ha tralasciato di indagare le dinamiche postunitarie del fenomeno³. A seguire, si presentano quindi i primi esiti dell'indagine documentaria condotta sulla base di fonti ministeriali⁴, volta a chiarire alcune vicende legate alla dispersione del patrimonio artistico marchigiano, dal periodo postunitario al primo decennio del XX secolo.

¹ Sul tema Emiliani 1973, pp. 1647-1655; Balzani 2003, p. 77; ivi, pp. 27, 28, 41-45 per la presidenza Codronchi, esponente della destra ultraliberista, dell'omonima Commissione. Su Giuseppe Carle: Menichetti Corradini 1990.

² Balzani 2003, pp. 111-113.

³ Fanno eccezione il prezioso contributo di Frank Dabell (2003, pp. 895-901) ed alcuni studi di Raoul Paciaroni sul patrimonio settepedano su cui si tornerà a breve. Per una sintesi degli studi sulla dispersione del patrimonio: Cleri, Giardini 2001 e 2003; Costanzi 2005; Curzi 2008; si rimanda inoltre agli studi di Anna Maria Ambrosini Massari (2007 e 2009).

⁴ Lo studio è stato tracciato sulla base della documentazione rinvenuta presso l'Archivio Centrale dello Stato, relativa al Ministero della Pubblica Istruzione, Divisione Antichità e Belle Arti, Direzione generale I, II e III versamento e I Divisione anni 1908-1914; per la trascrizione integrale dei documenti si rimanda all'appendice a corredo del presente contributo.

Il primo esempio di questo fenomeno è legato alla collezione del conte Augusto Caccialupi Olivieri Parteguelfa, inventariata nel 1870 da Filippo Raffaelli e venduta a seguito del declino finanziario della famiglia. La raccolta fu acquistata dal reverendo Robert Nevin, rettore a Roma della chiesa americana. La circostanza, già resa nota da Libero Paci, è stata successivamente indagata da Frank Dabell e da Mauro Minardi⁵. In questa sede ricostruiremo la vicenda servendoci dei documenti ministeriali. Da essi si ricava innanzitutto come la Direzione generale delle antichità e belle arti chiese alla Questura di Roma di indagare circa il domicilio dell'acquirente della collezione Caccialupi di Macerata, identificato come «tale Nevi che abita in Roma»⁶. Una lettera dell'ispettore di zona Aristide Gentiloni Silverj al Ministero della Pubblica Istruzione attesta che la vendita fu condotta a Macerata nel mese di aprile del 1890; la collezione venne in seguito fatta pervenire a Roma presso l'acquirente⁷. La Questura della capitale, appurando la residenza in via Nazionale del reverendo Nevin, non riuscì però a identificare il prelado con l'acquirente della raccolta⁸. La circostanza desta tuttavia dei dubbi, vista la notorietà di collezionista ed estimatore di primitivi del reverendo anglicano⁹. In seguito alla morte del reverendo, la collezione fu venduta all'asta da Sangiorgi a Roma fra il 22 e il 27 aprile 1907¹⁰. In tale occasione riemerse il trittico Caccialupi di Lorenzo d'Alessandro¹¹, per il quale il Comune di San Severino fece istanza di acquisto al Ministero della Pubblica Istruzione¹². Tale premura, supportata dall'operato di Vittorio Emanuele Aleandri¹³, locale ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità, non trovò tuttavia il dovuto riscontro ministeriale, a causa del ritardo con cui i documenti pervennero a Roma al Ministero che in risposta al Sindaco dichiarò come:

la lettera del 28 aprile della signoria vostra è giunta al Ministero quando la vendita della galleria Sangiorgi era compiuta. Ma a prescindere da ciò, non sarebbe stato possibile a questo Ministero l'acquisto del quadro di Lorenzo maestro Alessandro allo scopo di cederlo

⁵ Cfr. Paci 2000, pp. 280-292; Dabell 2003, pp. 895-901; Minardi 2013, pp. 315-320.

⁶ Appendice, n. 1.

⁷ Appendice, n. 2.

⁸ «Ho l'onore di partecipare a codesta spettabile direzione che non mi è stato dato di stabilire il domicilio del nominato Nevin acquirente della collezione dei quadri del conte Caccialupi di Macerata. Però esiste certo dottor Nevin R.J. rettore della chiesa americana sita in via Nazionale n. 58 che dalle assunte informazioni non risulta essere il compratore di detta collezione. Il Questore», lettera del 10 giugno 1890. Cfr. Appendice, n. 3.

⁹ Cfr. Dabell 2003, p. 896 e Minardi 2013, p. 332 e nota 101.

¹⁰ Il catalogo della vendita venne redatto da Federico Mason Perkins, conoscitore e anch'egli collezionista. Cfr. Dabell 2003, p. 897.

¹¹ Per il trittico, oggi conservato al Museum of Fine Arts di Boston, si veda Paciaroni 1984, pp. 34-35 e nota 78.

¹² Cfr. Appendice, n. 58.

¹³ Circa l'interessante figura di Vittorio Emanuele Aleandri, da ora in poi citato esclusivamente come Vittorio Aleandri per uniformità con i documenti emersi, si rimanda a Paciaroni 2001a.

alla Pinacoteca civica di codesta città, opponendosi la legge del 12 giugno 1902 n. 185 e quella di contabilità generale dello Stato¹⁴.

A San Severino Marche rimanda un'altra vicenda legata al collezionismo privato. Si tratta dell'alienazione della collezione Valentini¹⁵, costituita da «circa 60 quadri di varie dimensioni, di soggetti e scuole diverse»¹⁶. Notizie sulla raccolta si ricavano dall'inventario dei beni di proprietà privata esistenti nella città di San Severino, stilato da Vittorio Aleandri e trasmesso al Ministero in data 14 settembre 1897¹⁷. Il documento segnala 20 dipinti di pregio di cui 6 appartenenti alla collezione del conte Giuseppe Collio, 4 alla famiglia Gentili e 10 ad Antonio Valentini¹⁸. Dei dieci dipinti Valentini censiti nel 1897 non si hanno ulteriori notizie, ad eccezione di un *San Nicola da Tolentino*, dipinto in tavola attribuito a Pietro Perugino, di un *San Giovanni Battista*, tela attribuita a Guido Cagnacci, di un dipinto rappresentante a mezza figura *San Pietro apostolo*, tela riferita a Simone Cantarini o a Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino, e di un *Ritratto di sposi*, ascrivito dai documenti emersi a Federico Sutris. Le opere compaiono nei documenti fin dalla prima istanza di alienazione promossa da Gustavo Valentini, per suo conto e a nome dei fratelli¹⁹. Valentini propose al Ministero di acquistare la collezione di famiglia o,

¹⁴ Appendice, n. 59.

¹⁵ La documentazione è stata rivenuta all'interno dei documenti della direzione generale (III versamento, II parte, b. 275); per la trascrizione integrale si rimanda all'appendice nn. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

¹⁶ L'entità numerica della collezione è desumibile dal verbale redatto in seguito all'ispezione dall'architetto Giuseppe Sacconi, deputato del regno di origini marchigiane, direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Marche e Umbria e noto progettista del Vittoriano; appendice, n. 17.

¹⁷ Ivi, n. 4.

¹⁸ Per la descrizione delle opere e le relative attribuzioni, di cui non si hanno ulteriori riscontri di attendibilità, si rimanda al documento citato (in appendice al n. 4). L'inventario dei beni di proprietà privata costituisce un *unicum* fra la documentazione rinvenuta. Riteniamo di poterlo attribuire al noto zelo di Vittorio Aleandri e alla passione con cui si dedicò alla tutela del patrimonio locale. La risposta ministeriale alla trasmissione dell'elenco fotografa tuttavia l'orientamento generale nel campo della legislazione sul patrimonio, volto a preservare in ogni modo le istanze liberiste e privatistiche. Il Ministero rispose infatti che «il catalogo generale degli oggetti d'arte che si sta compilando [...] riguarda solamente gli oggetti su cui gravi in qualche modo un vincolo di pubblica servitù, quali sono i dipinti, le sculture, gli arredi sacri delle chiese aperte al culto, delle Confraternite ecc, e mira a impedire che essi vengano rimossi dal posto in cui si trovano, venduti o restaurati senza l'autorizzazione del Ministero, il quale difende in tal modo i diritti del pubblico. In tale categoria non sono, dunque, e non potranno essere compresi gli oggetti d'arte di proprietà privata su cui non pesi alcun vincolo, perché nessuna restrizione può essere imposta alla proprietà stessa» (appendice, n. 5). In realtà il patrimonio privato, mobile ed immobile, fu negli stessi anni oggetto di un dibattito molto acceso, fondato anche sul puntuale esame della legislazione preunitaria; fra gli scritti in merito si veda Mariotti 1892 e Balzani 2003.

¹⁹ La collezione di famiglia venne incrementata da Domenico Valentini, figlio di Antonio e Matilde Palladini, erudito di storia locale e appassionato collezionista; alla morte del *connoisseur*, fra il 1876 e il 1877, la raccolta rimase alla famiglia che ne promosse l'alienazione grazie all'interessamento di Gustavo, fratello di Domenico e agente anche per conto degli altri fratelli. Su Domenico Valentini e la sua attività di storiografo locale cfr. Del Frate 1879.

in caso contrario, di consentirne altrimenti la vendita. In tale circostanza Valentini enumerò sei dipinti, considerati fra i più ragguardevoli della collezione, e allegò le fotografie delle opere. Grazie alla documentazione fotografica rivenuta (figg. 1-8), è oggi possibile rendere noti i dipinti, in precedenza conosciuti solo attraverso descrizioni derivanti da fonti manoscritte²⁰. Oltre ai 4 citati dipinti già presenti nell'inventario Aleandri, Gustavo Valentini allegò all'istanza le immagini di altre due opere, fra cui una tela identificata come *Cristo sotto la croce*, rappresentante probabilmente l'iconografia del *Cristo portacroce* durante la salita al Calvario, difficilmente leggibile a causa della bassa qualità dell'immagine fotografica; inoltre, sul dipinto non sono note altre notizie in grado di suffragarne l'interpretazione²¹. L'altra immagine allegata si riferisce ad un dipinto maggiormente noto, sul quale già diversi studiosi si sono cimentati in puntuali descrizioni: è restituita così alla storia un'opera, fino ad ora non altrimenti edita (fig. 3). Si tratta del discusso dipinto di Lorenzo d'Alessandro attestato dalle fonti nella collezione Valentini, spesso citato come *ritratto di francescano* ed identificato come San Giacomo della Marca. Nel 1875 Adamo Rossi descrisse il dipinto come «ritratto di un frate francescano [...], due terzi di figura, grandezza poco meno del naturale, voltato in modo da mostrare tutta la parte sinistra della persona: le sue mani sorreggono un libro socchiuso»²². La descrizione puntuale è integralmente confermata dall'immagine; altrettanto sostenibile appare l'attribuzione a Lorenzo d'Alessandro, condivisa anche da altre fonti ottocentesche²³. Sia Severino Servanzi Collio che Adamo Rossi credettero di poter ricondurre il dipinto in questione all'opera per cui il Comune di San Severino pagò il 30 aprile 1482 a «magistro Laurentio pictori» due fiorini per la figura del beato Giacomo della Marca e a «Francesco Noè due bolognini per aver fornito la tela di lino per dipingere la detta immagine»²⁴. Tale identificazione diverge tuttavia nel supporto, poiché l'opera documentata di commissione civica era su tela, mentre il dipinto appartenuto alla collezione Valentini era su tavola, come attestano i documenti emersi e le annotazioni apposte dall'ispettore Aleandri a corredo delle immagini inviate al Ministero²⁵. Raoul Paciaroni si è soffermato

²⁰ Le fotografie sono attualmente conservate all'interno del fascicolo 9 della busta 8 degli allegati estratti dalle buste 270-285, Archivio centrale dello Stato di Roma (d'ora in poi ACS), Direzione generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi AABBA), III versamento, II parte. Per quanto noto in precedenza si rimanda a Paciaroni 1984, p. 29 e n. 63, 64, 65, 66 e 67; Paciaroni 2001b, p. 58. In relazione alla tavola rappresentante *San Nicola da Tolentino*, acquistata dalla Galleria Nazionale dell'Umbria nel 1992, si veda invece la scheda di Raoul Paciaroni in Tollo 2005, pp. 351-352; per la fortuna critica del dipinto e per quanto in precedenza noto sull'alienazione della collezione Valentini si veda Paciaroni 2003.

²¹ Per la generica attribuzione dell'opera alla scuola fiorentina formulata da Gustavo Valentini cfr. Appendice, n. 6.

²² Rossi 1875, p. 372, citato in Paciaroni 2001b, p. 58.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Paciaroni 2001b, p. 58.

²⁵ La qualità delle immagini, oggi peggiorata dal cattivo stato di conservazione, dovette essere bassa fin dal principio, come rivelano alcune indicazioni fornite dall'ispettore Vittorio Aleandri: «ma queste, a dire il vero, sono poco adatte per dare una idea dei dipinti che rappresentano»; ed

sull'iconografia del santo francescano, privo di attributi tradizionali ad esclusione del libro della dottrina, inserendo il dipinto fra il nucleo iconografico prototipale, molto prossimo alla morte del predicatore francescano, possibilmente fondato sul ricordo ancora vivo del passaggio di San Giacomo delle Marca a San Severino²⁶. Tali spiegazioni non trovano tuttavia ad oggi riscontro nell'aureola che cinge il capo dell'effigiato e si distingue netta nell'immagine. Giacomo della Marca venne infatti considerato beato ancora in vita e rappresentato con il nimbo dorato fin dal modello che fornirono Carlo e Vittore Crivelli, anche in mancanza della beatificazione ufficiale, giunta solo nel 1624, mentre la canonizzazione avvenne a distanza di un ulteriore secolo. L'aureola inserita nel dipinto sembrerebbe pertanto impropria. La stessa potrebbe invece essere riferita a San Bernardino da Siena, altro frate predicatore francescano spesso rappresentato con il libro, contraddistinto dalla testa calva e dal volto emaciato, tuttavia, nel caso specifico, sarebbe privo del monogramma cristologico tradizionale²⁷.

In merito alla richiesta di alienazione della collezione, l'ispettore Aleandri raccomandò al Ministero l'acquisto dei dipinti indicati da Gustavo Valentini ai numeri 1 e 2 dell'elenco inviato in data 12 aprile 1899²⁸, ovvero delle tavole rispettivamente attribuite a Pietro Perugino e Lorenzo d'Alessandro. Il Ministero trasmise le fotografie all'ispettore generale per le Marche e Umbria Giuseppe Sacconi, conferendogli mandato di recarsi a San Severino per esaminare la collezione²⁹. A seguito dell'ispezione, Sacconi inviò al Ministero una dettagliata relazione, da cui:

la tavola che porta il numero 1 e che si attribuisce al Perugino, e l'altra posta la numero 2 che rappresenta un frate francescano, possono interessare la storia locale di San Severino e meriterebbero di essere conservate nella Pinacoteca comunale: come, a mio parere, potrebbero trovare posto altri due quadri, cioè una *Madonna con il Bambino* che sembrami [...] assai bella copia del Maratta, e la *Cessione della primogenitura fatta da Esaù a Giacobbe*, che ricorda il fare dei giocatori del Caravaggio³⁰.

aggiunse inoltre «alle fotografie di detti due dipinti principali ho aggiunto alcune indicazioni che varranno a dare di essi una idea più esatta». Tali annotazioni sono tuttora presenti sia nel recto che nel verso delle immagini a nn. 1-8. Per l'identificazione certa del supporto in tavola si veda anche l'appendice, nn. 6 e 7. Sia le annotazioni nelle didascalie delle fotografie che l'elenco trasmesso da Gustavo Valentini (appendice n. 6) fornisco precisa indicazione delle misure dei sei dipinti; tale dato potrebbe consentire in futuro l'identificazione di alcuni di essi.

²⁶ Circa la figura di San Giacomo della Marca e la sua presenza locale si rimanda a Bracci 1997, in particolare ai contributi di Capitani e Falaschi, ivi contenuti.

²⁷ In realtà le stesse difficoltà di decodificazione dell'immagine relative all'inserimento dell'aureola sono già state avanzate in riferimento alla tavola di Carlo Crivelli firmata e datata 1477, proveniente dalla chiesa dell'Annunziata di Ascoli, attualmente al Louvre. In merito e per l'evoluzione del modello iconografico legato al santo francescano cfr. Lattanzi 1998, pp. 27-54; Valazzi 1998, pp. 55-62.

²⁸ Cfr. Appendice, n. 6.

²⁹ Cfr. Ivi, n. 8.

³⁰ Cfr. Appendice, n. 17.

Giuseppe Sacconi propose inoltre al Ministero l'acquisto dei 4 dipinti «per un prezzo conveniente, che [...] non dovrebbe superare le lire 250»³¹. Vittorio Aleandri, informato in merito, comunicò immediatamente al Ministero le difficoltà del caso:

vedo in ciò due difficoltà insuperabili; la prima cioè che il Valentini non cederà mai i quattro dipinti, a cui attribuisce un valore di molto superiore, per l'indicata somma di £ 250; la seconda che il Comune di San Severino già da me interpellato in proposito, non è punto disposto a fare un tale acquisto ed anche volendo non gli sarebbe consentito dalle eccezionali ristrettezze del proprio bilancio³².

Ed aggiunse: «in considerazione appunto delle accennate difficoltà io, colla lettera del 22 aprile 1899 n. 32 diretta a codesto Superiore Ministero, limitai la proposta di acquisto per questa civica Pinacoteca al solo dipinto in tavola attribuito al Sanseverinate»³³. Il direttore dell'ufficio regionale non si trovò tuttavia concorde, preferendo imputare al contributo ministeriale assegnato di £ 70 l'acquisto dei dipinti «rappresentanti uno la *Vergine con il Bambino*, della maniera del Maratta, e l'altro *Giacobbe e Esaù*, che può ritenersi del Caravaggio»³⁴. Sacconi giustificò le preferenze per via del già cospicuo nucleo di dipinti di Lorenzo d'Alessandro posseduti dalla civica istituzione, denotando una mancata lungimiranza rispetto all'attenzione al contesto enunciata dallo stesso editto Pacca, ancora in vigore, che avrebbe consentito di esercitare il diritto di prelazione sulla collezione Valentini³⁵. Il Ministero considerò definitiva la proposta dell'architetto Sacconi, espressamente definito «competentissimo funzionario». In merito alle possibili rivendicazioni sul prezzo, Fiorilli, direttore generale di Antichità e Belle Arti, sottolineò come «la somma è per sé stessa esigua [...], largo compenso otterrà il Valentini con la libera disponibilità di vendere»; ed aggiunse «coi due quadri, vedrà mantenuto il ricordo nelle pubblica raccolta del paese nativo»³⁶. Gustavo Valentini tuttavia giudicò tale somma «né giusta né equa»³⁷. Vittorio Aleandri sollecitò allora l'interessamento del Comune di San Severino, chiamato ad un contributo di £ 30 in modo da elevare il prezzo di vendita alla complessiva cifra di £ 100³⁸.

In favore della famiglia Valentini intervenne anche l'onorevole Giovanni Mestica con una lettera al direttore generale Fiorilli dell'11 luglio 1900³⁹.

³¹ Cfr. Appendice, n. 17.

³² Cfr. Ivi, n. 19.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. Appendice, n. 20.

³⁵ Per l'editto Pacca e la legislazione si rimanda a: Rossi Pinelli 1978-1979, pp. 27-41; Volpe 1996, pp. 257-284; Ridley 2000; Curzi 2007.

³⁶ Cfr. Appendice, n. 22.

³⁷ Ivi, n. 23.

³⁸ Cfr. Appendice, n. 28.

³⁹ «Caro Fiorilli, una famiglia di San Severino Marche vorrebbe vendere la sua privata Pinacoteca. Vi prego di significarmi quali pratiche dovrebbe fare per ottenere, ove occorra, il

Per stesso pugno del deputato Mestica i fratelli Valentini mantennero una posizione ferma, dichiarandosi «disposti a dare preferenza al Municipio di San Severino [...] ma soltanto a parità di condizione con gli altri offerenti»⁴⁰. La vicenda all'anno 1900 si concluse con un appello di Carlo Fiorilli all'onorevole maceratese, invitato

a far valere la sua autorevole parola per moderare il più possibile le pretese del Valentini, in modo che egli non veda soltanto lo svantaggio recatogli dalla prelazione cui il Governo ha diritto, ma abbia presente il vantaggio che gli deriva per la libera esportazione degli altri quadri⁴¹.

L'appello dovette non sortire gli effetti desiderati e della vicenda non si fa ulteriore menzione in nessuna procedura amministrativa ministeriale riguardante San Severino Marche. Secondo quanto riferito da Raoul Paciaroni la famiglia Valentini declinò ogni tipo di offerta e decise di non alienare la collezione, in seguito smembrata per via ereditaria e pervenuta all'interno del mercato in singoli lotti, ad ogni evidenza, in maniera illecita⁴².

Il dipinto rappresentante *San Nicola da Tolentino* rimase nella disponibilità di Gustavo Valentini almeno fino al 1905; in quell'anno infatti venne presentato alla mostra di arte antica marchigiana di Macerata⁴³. L'evento, come le analoghe iniziative promosse in Abruzzo, Umbria e Toscana, fu chiara testimonianza dell'interesse per il patrimonio e per l'identità culturale che, ad apertura di secolo, si andava progressivamente affermando all'interno di una presa di coscienza nazionale che aveva condotto, solo tre anni prima, alla promulgazione della prima legge di tutela⁴⁴. Ciò nonostante la periferia risentì in maniera speculare delle medesime dicotomie che animarono l'Italia giolittiana, le esposizioni divennero occasione di dispersione e furono per i collezionisti privati opportunità per incontrare compratori, aprendo ai beni i già noti mercati internazionali⁴⁵. Così ad esempio avvenne per la vicenda di alienazione

permesso dal Governo. In attesa di sollecita risposta dalla vostra cortesia, vi saluto cordialmente affezionatissimo amico Giovanni Mestica»; cfr. appendice documentaria, n. 30. Il Ministero rispose in maniera molto generica illustrando l'iter procedurale: l'istanza in carta da bollo dal £ 1.70, il sopralluogo del direttore della Commissione regionale volto ad accertare il pregio dei dipinti e a notificare l'eventuale diritto di prelazione, a norma del sovrano editto del 7 aprile 1820, ancora vigente, la tassa del 20% prescritta sul prezzo di stima e la licenza di esportazione; appendice documentaria, n. 31.

⁴⁰ Ivi, n. 32.

⁴¹ Appendice, n. 33.

⁴² Paciaroni 2001b, p. 58 e nota 49.

⁴³ Cfr. Prete 2006, p. 118.

⁴⁴ Per la legge del 1902, «inutile» frutto di una contrapposizione non risolta fra interesse privato e i privilegi di uso pubblico del patrimonio, si rimanda a Balzani 2003, pp. 39-46.

⁴⁵ Come correttamente posto in evidenza da Cecilia Prete, le Marche furono animate da uno spirito di rivalsa nei confronti di realtà regionali interessate da scuole pittoriche ritenute più note, omogenee e pertanto maggiormente identitarie. L'accezione non sfuggì a Frederick Mason Perkins, eccellente studioso di primitivi già citato in occasione della vendita Caccialupi-Nevin, il quale notò

della tavoletta di Lorenzo Lotto, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, unico scomparto noto della predella del polittico di San Domenico (fig. 10)⁴⁶. All'epoca era proprietario del dipinto Niccolò Grimaldi, di San Severino Marche ma residente a Treia; la vicenda già nota è stata di recente indagata da Cecilia Prete, all'interno degli studi dedicati all'esposizione marchigiana di arte antica⁴⁷. La studiosa riferisce dell'attenzione manifestata circa l'acquisto del dipinto da parte di Corrado Ricci, all'epoca direttore della Galleria degli Uffizi⁴⁸. L'operazione non venne condotta a termine a causa della lentezza dei procedimenti amministrativi, battuti sul tempo dal mercato antiquario, operante in tempi brevi ed avvantaggiato da connivenze svelate da Carlo Astolfi in una lettera allo stesso Ricci⁴⁹: il documento attesta come a favore degli intermediari fu destinata una mancia di £ 1500, che sarebbe stata non corrisposta nel caso in cui la vendita si fosse perfezionata in favore dello Stato. Giuseppe Rossi, presidente della mostra, risultò variamente implicato nella vicenda; totalmente estranei furono invece Carlo Astolfi e il cavaliere Nicola Acquaticci di Treia, futuro ispettore locale che tanto si adoperò per sollecitare l'attenzione delle autorità locali⁵⁰. Le ricerche condotte hanno consentito di rintracciare un puntuale resoconto ministeriale che arricchisce la vicenda di inediti particolari⁵¹.

L'atto precisa la somma offerta al conte Grimaldi dallo Stato pari a lire 10.000, cifra a cui erano giunte le trattative condotte da Corrado Ricci per la Regia Galleria di Firenze. L'acquisto del dipinto venne deliberato dalla Commissione Centrale per le Belle Arti all'unanimità il 28 novembre del 1905;

come la mostra colmasse una lacuna, poiché «di tutte le scuole di pittura in Italia, nessuna certo è rimasta più costantemente ignorata di quella che si può chiamare Marchigiana». Localmente la mancanza di un polo egemone di produzione trova fondamento in ragioni storiche e persino geomorfologiche legate al noto andamento a pettine del territorio e all'alternanza fra piccoli centri animata da un continuum spazio temporale. Non a caso pertanto il riconoscimento di un'autonoma cultura figurativa locale fu un processo molto lungo, reso manifesto in via definitiva a partire dagli studi di Federico Zeri e Pietro Zampetti. Cfr. Prete 2008, pp. 123-145.

⁴⁶ Per le vicende di alienazione, in parte già note: Punzi 2001, pp. 27-45; scheda n. 241 di Romina Vitali in Costanzi 2005, p. 188; Prete 2006, pp. 108-109.

⁴⁷ Prete 2006, pp. 108-109.

⁴⁸ Ricci interessò in merito anche le autorità locale, fra cui Francesco Luzi, Sindaco di San Severino Marche. Cfr. Prete 2006, p. 108. Su Corrado Ricci, archeologo, senatore e direttore del Ministero della Pubblica Istruzione dal 1906: Varni 2002.

⁴⁹ Carlo Astolfi svolse in occasione dell'esposizione di Macerata mansioni di segretario generale della sezione d'arte antica; cfr. Prete 2006, pp. 19-24, in particolare nota 10.

⁵⁰ Cfr. Prete 2006, p. 108 e, inoltre, appendice, n. 60. Il documento, ricordando l'alienazione della tavoletta di Lorenzo Lotto, fa riferimento all'alienazione di un busto in marmo rappresentante la *Maddalena* (fig. 11); ulteriori approfondimenti in merito vengono demandati ad un futuro studio. Lo stesso vale per i tanti fascicoli ministeriali riguardanti l'alienazione di arti minori, la vendita di alcuni pergami e dei tantissimi cori.

⁵¹ L'atto si intitola *Appunti presi dietro esame degli atti, d'incarico superiore* ed è conservato a sé stante nel fascicolo 1189 (ACS, *Direzione generale AABBA, I Divisione 1908-1924*, b. 52); per la completa trascrizione e la spiccata singolarità del racconto: appendice, n. 62.

tuttavia a soli due giorni di distanza si venne a sapere che la tavola era già stata alienata dal proprietario in circostanze che si palesarono fin da subito come poco chiare, rendendo necessarie accurate indagini ministeriali. Si provvide infatti all'interessamento di tutti gli uffici di esportazione «per sapere se fosse stato presentato ad alcuno di essi il dipinto, e perché questo fosse trattenuto nel caso che venisse presentato, volendo il Ministero esercitare su di esso il diritto di prelazione»⁵².

Ne risultò che la predella era stata consegnata all'ufficio di Parma, amministrato dal professor Laudadeo Testi, direttore della Regia Pinacoteca cittadina, il quale concesse il permesso di esportazione «per il valore riconosciuto di £ 2.000, mentre quello dichiarato era di £ 150, avendola egli trovata buona sebbene molto restaurata da non crederla del Lotto»⁵³. Si chiarì inoltre che l'opera venne portata a Parma da Alfredo Pallesi negoziante antiquario di Perugia, con l'aiuto del negoziante Emilio Zucchi Pallesi, il quale la fece spedire al proprio indirizzo di Lugano⁵⁴. Il Ministero mostrò il proprio conseguente disappunto al direttore Testi e le indagini proseguirono fino a rintracciare a Perugia il mercante Pallesi, il quale sostenne di aver spedito il dipinto a Parigi ad un corrispondente.

Tali informazioni confermano quanto reso noto da Cecilia Prete⁵⁵, ma forniscono un quadro maggiormente articolato delle operazioni condotte per far uscire la tavoletta dall'Italia. Da notare che il conte Grimaldi non volle mai rivelare il nome del compratore, ammettendo implicitamente di conoscerne le intenzioni di alienazione all'estero, in modo da impedire, come infatti avvenne, la possibilità dello Stato *in primis* di esercitare il diritto di prelazione, ed in secondo luogo di impedire la frode perpetrata ai danni dello Stato circa la tassa di esportazione, corrisposta sull'esigua circa di £ 2000. Non trova riscontro la notizia riferita da Laudadeo Testi circa la presenza della tavola a Firenze nel 1906⁵⁶; la stessa può tuttavia essere letta in chiave dubitativa, vista la propensione del professore a confondere i contorni di una vicenda che vide a suo carico un concorso di colpa non marginale. Sembra peraltro poco credibile che lo stesso Testi, affermato conoscitore, non si fosse reso conto del pregio del dipinto.

⁵² Cfr. Appendice, n. 62.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Cfr. Appendice, n. 62 anche per i dubbi fatti sorgere dalla presentazione a Parma del dipinto, vista la presenza a Perugia, piazza dove il mercante Pallesi operava regolarmente, di un ufficio di esportazione regionale. Si notino inoltre i plurimi passaggi del dipinto presso la dogana di Chiasso.

⁵⁵ La studiosa aveva già ascritto al professor Lupatelli una corresponsabilità nella vicenda, imputando invece all'antiquario Pallesi, e non Ballesi, un marginale ruolo di intermediazione. Alfredo Pallesi iniziò a lavorare nella bottega di Bardini a Firenze, poi si trasferì a Perugia, dove si sposò. Ebbe due figli, Giorgio (1907) e Dino (1912) entrambi antiquari. Dopo la Grande Guerra si trasferì a Bologna dove svolse la sua attività in una villa in via Siepelunga, e morì nel 1945; ringrazio per le informazioni il sign. Alfredo Pallesi, antiquario attivo a Monaco.

⁵⁶ Cfr. Appendice, n. 62.

Negli stessi anni si svolse un'ulteriore vicenda, anch'essa legata ad un dipinto esposto alla mostra del 1905, ed in quell'occasione erroneamente attribuito alla scuola di Fabriano⁵⁷. Si tratta della pala di Bernardino di Mariotto rappresentante la *Madonna in trono col Bambino, San Francesco, San Giovannino, Sant'Antonio da Padova*, attualmente conservata presso la Pinacoteca civica di Potenza Picena⁵⁸. Il dipinto fu oggetto di una vendita abusiva perpetrata da frate Mariano Starnatori in favore di Paolo Paolini, residente nei pressi di Ferrara e domiciliato per qualche tempo fra Roma e Firenze⁵⁹. L'acquirente fece spedire il dipinto a Firenze presso l'*atelier* del restauratore Leopoldo Aretino in via Vignanuova al numero 28⁶⁰, nell'intento di sottoporre l'opera ad un intervento conservativo, effettivamente necessario visto lo stato di conservazione della tavola attestato dall'immagine fotografica allegata al fascicolo riguardante la vendita (fig. 12). Il dipinto fu sottoposto a sequestro cautelativo e, in attesa del perfezionamento degli adempimenti amministrativi e giudiziari, depositato presso le Regie Gallerie degli Uffizi⁶¹. Il suo ritrovamento avvenne su espressa indicazione dell'acquirente, il quale, interrogato in merito, dichiarò di essere in possesso di documenti comprovanti il titolo proprietario di padre Starnatori, dimostrandosi inoltre disposto ad attendere gli esiti derivanti dall'accertamento ministeriale con l'intenzione di sottostare senza remore a quanto ne fosse derivato⁶². Tali documenti dovettero in ogni caso essere un falso, in quanto il dipinto era stato correttamente inserito fra i possedimenti del demanio a seguito della soppressione della chiesa dei Minori Osservanti di Potenza Picena.

Marino Starnatori fu prosciolto dalle imputazioni, incontrando un certo beneplacito delle autorità locali, che preferirono risolvere la questione addebitando al prelato la restituzione di £ 1000, prezzo convenuto per la vendita del dipinto, obbligandolo a sostenere le spese per il dissequestro e per il ricollocamento in loco⁶³. Tale alienazione indebita trovò pertanto una conclusione felice, probabilmente legata all'effettivo spirito non speculatorio

⁵⁷ Cfr. Prete 2006, p. 206.

⁵⁸ In merito si veda la scheda di Giampiero Donnini in Sgarbi 2006, p. 134; Paciaroni 2006.

⁵⁹ La vicenda, resa nota anche da Raoul Paciaroni (2006), viene in questa sede inserita all'interno del contesto locale antecedente alla promulgazione della prima legge unitaria di tutela, precisata in alcuni aspetti e dotata della trascrizione integrale dei documenti rinvenuti; cfr. Appendice, nn. 61, 63.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. Appendice, n. 64.

⁶² Paolini dichiarò inoltre di avere sospeso le operazioni di restauro in attesa degli esiti procedurali. Cfr. Appendice, n. 61.

⁶³ Cfr. Appendice, n. 65. La vicenda presenta alcune analogie con quanto accaduto, tuttavia in epoca preunitaria, alla tavola di Vittore Crivelli di Massa Fermana, medesimamente alienata in maniera indebita da don Antonio Marini e restituita alla collocazione originaria a seguito di un intervento giudiziario; in merito si vedano Dragoni 2014a e 2014b, in particolare pp. 11-12.

del collezionista Paolini, che per sua stessa ammissione dichiarò di agire non a scopo speculativo ma per piacere personale di amatore ed estimatore⁶⁴.

La *connoisseurship* dei primissimi anni del Novecento fu inoltre coinvolta nella vendita pubblica della collezione Carradori di Recanati, che di per sé meriterebbe uno studio dedicato, volto anche a chiarire le vicende riguardanti un'altra importante collezione legata al ramo maceratese della famiglia e, più in generale, a fare luce sul collezionismo privato locale, di fatto ancora poco indagato⁶⁵.

Il ramo recanatese della famiglia ebbe in eredità, alla morte del conte Antonio Pio Carradori, commendatore e senatore del Regno, 741 opere fra tavole, dipinti su tela, acquarelli su carta, stampe ed incisioni, che vennero vendute all'incanto «al migliore offerente» il 10 gennaio 1908⁶⁶. La vastità del patrimonio impose di nominare per la liquidazione dell'asse ereditario un procuratore, garante anche di alcuni eredi minorenni⁶⁷. L'incarico venne assunto dall'avvocato Servilio Marsili; lo stesso il 30 agosto 1901 scrisse al Ministero per illustrare come fosse necessaria una persona competente d'arte, in grado di stilare l'elenco dei beni e di attribuire loro delle stime corrette. L'avvocato chiese pertanto di autorizzare allo scopo il professore Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie di Venezia, di origini marchigiane⁶⁸. Il permesso ministeriale venne accordato con la riserva che le relative spese fossero tutte a carico della famiglia committente⁶⁹. Cantalamessa si recò dunque a Recanati nel mese di ottobre del 1901 notando

fra i moltissimi dipinti un ritratto virile che mi parve doversi attribuire a Lorenzo Lotto, benché la tinta fosca cagionata da vecchie vernici impedisse un giudizio di vera certezza. Lo stimai lire 2500 ma pregai i proprietari di mandarmi il quadro a Venezia, affinché cautamente io lo facessi nettare dal lordume che lo deturpa, e insieme facessi consolidare qualche punto in cui il colore ha fatto bolla. Aggiunsi che, ove quest'opera di pulitura avesse allo scoperto un vero e bel ritratto del Lotto, quale io l'ho intraveduto attraverso l'imbratto, il mio prezzo di stima avrebbe dovuto essere almeno raddoppiato⁷⁰.

⁶⁴ Cfr. Appendice, n. 61.

⁶⁵ Per le vicende della collezione Carradori di Macerata cfr. Coltrinari 2012, pp. 13-48, in particolare 21-23.

⁶⁶ Dell'asta venne edito, come da prassi, un catalogo a stampa, rivenuto durante le ricerche all'interno del relativo fascicolo ministeriale, cfr. Inventario 1908.

⁶⁷ Notizie circa la presenza di minori all'interno degli eredi beneficiari giungono dalla lettera di Giulio Cantalamessa del 9 luglio 1902: «la trattativa ch'io dovrò prudentemente condurre sarà lunga, perché i comproprietari sono parecchi, e taluno di essi è ancor in età minore, tanto che è impossibile evitare che la vendita debba essere autorizzata da un decreto del tribunale, e questo, prima di far decreto, vorrà una perizia»; cfr. appendice documentaria, n. 48. Per l'incarico e la perizia di Giulio Cantalamessa si veda la nota successiva e di seguito nel testo.

⁶⁸ Per un approfondito studio sul metodo di indagine di Cantalamessa: Papetti 2007, pp. 261-341 e 2010, pp. 307-413.

⁶⁹ Cfr. Appendice, nn. 34, 35, 37.

⁷⁰ Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione del 5 aprile 1902; appendice, n. 38. Per l'immagine del dipinto rinvenuta all'interno del fascicolo archivistico relativo: figura n. 9.

La vicenda di acquisizione del dipinto da parte delle Gallerie dell'Accademia di Venezia fu molto lunga e si concluse solo nel maggio del 1907, quando Gino Fogolari era subentrato alla direzione a seguito del trasferimento di Giulio Cantalamessa alla Galleria Borghese di Roma. La vicenda è stata già indagata da Matteo Ceriana all'interno di uno studio che ripercorre gli acquisti dei dipinti del pittore veneziano promossi dalle Gallerie dell'Accademia⁷¹. Chi scrive ha tuttavia ritenuto ugualmente utile riportare in appendice i documenti relativi alla vicenda; ciò per evidenziare come a fronte di un nucleo così cospicuo di dipinti, l'attenzione si sia soffermata quasi esclusivamente sulla tela in questione⁷². Fa eccezione la lettera che Gino Fogolari scrisse al Ministero in data 4 gennaio 1908; il documento descrive la collezione Carradori, riferisce di una copia, possibilmente cinquecentesca, dell'affresco di Lorenzo Lotto in San Domenico e fornisce una descrizione di un autoritratto di Benedetto Gennari, anticamente presente a Recanti:

molti grandi quadri sono di scuola del Guercino che a Recanati ebbe uno scolaro in un Antici, e molti dei dipinti a giudicare dai ritratti derivano dalla nobile famiglia Antici; ma degno di essere segnalato è l'autoritratto di Benedetto Gennari che andrebbe comperato senz'altro per la raccolta degli Uffizi se non lo ha. È un autoritratto doppio: mostra il pittore in atto di dipingere e ammirare il proprio ritratto. Ritratto non fine ma ridente e vigoroso⁷³

Ad oggi dell'artista emiliano sono noti numerosi ritratti, fra cui un celebre autoritratto mentre dipinge ed un doppio *ritratto di Guercino e G.B. Manzini*; non si conoscono invece ulteriori notizie circa il dipinto descritto da Gino Fogolari⁷⁴.

L'anno successivo alla vendita della collezione Carradori, il panorama normativo in materia vide promulgata la tanto attesa legge «che stabilisce e fissa le norme per l'inalienabilità delle Antichità e delle Belle Arti»⁷⁵. Per descrivere la prima vera legge organica nazionale di tutela, si ritengono appropriate le parole di Roberto Balzani, ovvero di chi, in maniera esemplare ne ha indagato le ragioni storiche e politiche, e la lunga gestazione:

⁷¹ Ceriana 2011, pp. 59-85 e cat. 23, scheda di Alessandra Pattanaro, dove il dipinto è attribuito a un pittore padano della cerchia di Girolamo da Carpi.

⁷² Appendice, nn. 34-57.

⁷³ La lettera presenta anche la trascrizione dell'iscrizione contenuta in un cartiglio: «in basso un motto latino spiega il doppio ritratto e in una carta che il ritratto tiene in mano si legge D. Benedicti Gennari huius tabule pictoris atque equitis I. Francius Barberis Cententis celeberrimi prestantissimique pictoris nepot, poi segue una figura geometrica-astrologica»; cfr. appendice, n. 65. Il documento attesta inoltre la rete di relazioni fra Giulio Cantalamessa, Gino Fogolari e Ludovico Zdekauer; su Ludovico Zdekauer cfr. Moroni 1997; Pirani 2013.

⁷⁴ L'opera è altresì presente nell'inventario della collezione redatto da Giulio Cantalamessa: cfr. Inventario 1908, p. 6, al progressivo 36. Cantalamessa ascrisse al pittore emiliano anche le opere ai numeri progressivi 29, 40, 119, 123, 181, 406, 407. Su Benedetto Gennari cfr. Bagni 1986, per i dipinti citati, pp. 48 e 103.

⁷⁵ La legge Rosadi, n. 364 del 20 giugno 1909.

nonostante il modesto dibattito in aula, rappresentò un modello significativo nella vita delle Camere in età liberale. [...] Rendendo pure testimonianza alla capacità dei deputati e dei senatori dell'*Italiotta* di filtrare una specifica serie di 'domande' avanzate, attraverso esplicite pressioni, da componenti organizzate e ben rappresentate della società civile. 'Domande' che contemplavano di tutto, dalle grandi questioni culturali fino alle tariffe doganali, dai piccoli privilegi da assicurare ai proprietari al tema del classicismo e delle avanguardie. E non basta. La Rosadi-Rava fu una legge per cui si batterono due tipi di deputati: i tecnici, che avevano maturato un'idea precisa dei vincoli necessari da imporre al mercato; e gli onorevoli delle città d'arte, avvezzi a registrare immediatamente, a livello di base elettorale, le alterazioni che l'identità storico-artistica del paese andava subendo. Contro c'era soprattutto uno schieramento 'ideologico' imperniato, più che sulla rappresentanza organica degli interessi commerciali degli antiquari, sull'intransigente difesa della proprietà privata. Questo schieramento, ancora bene visibile nel 1902 e fino al 1906, conobbe poi un rapido declino, anche per la difficoltà a dare vita – a destra – ad un movimento politico strutturato d'impianto neo-conservatore⁷⁶.

Alla norma vennero assoggettate «le cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico, o artistico»⁷⁷. Il cambio di rotta culturale rappresentato dalla nuova legge di tutela ci è sembrato la giusta cesura su cui arrestare la nostra trattazione, che tuttavia si auspica possa proseguire con studi futuri⁷⁸.

⁷⁶ Balzani 2003, p. 111.

⁷⁷ Vietandone altresì l'esportazione dal Regno, artt.1 e 8.

⁷⁸ Fra i possibili temi desidero ricordare gli apertissimi canali di dispersione dei beni di arti applicate appartenenti ad insediamenti religiosi soppressi ed il tema delle collezioni private che si svilupparono fra il Seicento e l'Ottocento e furono smembrate in vari momenti della storia post-unitaria rispondendo ad esigenze di carattere economico e a mutazioni sociali. Esempio di quest'ultimo caso è la collezione di Gustavo Fornari, restituita al proprietario dalla Cassa di Risparmio in data 7 marzo 1947. I dipinti furono conservati nella sede di Camerino, ove furono detenuti in pegno dal 18 maggio 1938. Ciò avvenne senza ostacoli nonostante la notifica di interesse artistico a cui le opere erano state assoggettate. La documentazione relativa è stata rinvenuta in occasione di studi paralleli presso l'Archivio di Stato di Macerata, fondo Amedeo Ricci, b. 1, cc. 519, 520, 521, 522, 523 e 524. La carta 524, datata 10 marzo 1947, presenta l'elenco delle 5 opere in questione: 1. tavola rappresentante *San Francesco che riceve le stigmate* di Gentile da Fabriano; 2. dipinto su tavola rappresentante la *Vergine col Bambino* e l'iscrizione «A.D. MCCCXXXV Francisci G.H. manus fecit»; 3. dipinto rappresentante il *Nazzareno* attribuito a Onofrio da Fabriano o a Allegretto Nuzi; 4. tavola di scuola senese, *La Vergine col Bambino, San Girolamo e San Bernardino da Siena*; 5. tavola rappresentante *San Cristoforo che traghetta il Bambino Gesù*, della scuola di Tiziano. Da una prima analisi è correttamente identificabile solo il dipinto al numero 1; si tratta infatti della tavola di analogo soggetto, attualmente alla Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Fabriano e attestata presso la locale abitazione Fornari già dal 1858. Per il dipinto si rimanda alla scheda di Emanuela Daffra in Laureati, Mochi Onori 2006, pp. 182-184. Circa quanto riferito dalla studiosa si precisa che il trasferimento dalle Marche a Roma va ricondotto, sulla base di quanto emerso, post 1947 e non dal 1923 come indicato; circa le vicende collezionistiche legate al dipinto si veda inoltre Ambrosini Massari 2007, p. 294 nota 102.

Riferimenti bibliografici / References

- Ambrosini Massari A.M., a cura di (2007), *'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Ambrosini Massari A.M. (2009), *Erudizione, riscoperta dei Primitivi e collezionismo: una traccia per le Marche tra Settecento e Ottocento*, in *Il collezionismo locale*, Atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze: Le Lettere, pp. 733-767.
- Bagni P. (1986), *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna: Nuova Alfa.
- Balzani R. (2003), *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna: Il Mulino.
- Bracci S., a cura di (1997), *San Giacomo della Marca nell'Europa del '400*, Atti del convegno internazionale di studi (Monteprandone, 7-10 settembre 1994), Padova: Centro Studi Antoniani.
- Capitani O. (1997), *L'Europa del Quattrocento. L'inserimento di Giacomo della Marca nella vicenda storica del '400, tra papi, crisi conciliare, Osservanza e Bernardino da Siena e Giovanni da Capistrano*, in Bracci 2007, pp. 13-32.
- Ceriana M. (2011), «*La sola brama di arricchire d'opere egregie questa Galleria*». *Acquisti lotteschi per le Gallerie dell'Accademia*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011 – 26 febbraio 2012), a cura di R. Battaglia, M. Ceriana, Venezia: Marsilio, pp. 59-85.
- Cleri B., Giardini C., a cura di (2001), *L'arte confiscata: acquisizione postunitaria del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Cleri B., Giardini C., a cura di (2003), *L'arte conquistata. Spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena: Artioli.
- Coltrinari F. (2012), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in *Violetta, Carmen, Mimì: percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 14 luglio – 30 settembre 2012), a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 13-48.
- Costanzi C., a cura di (2005), *Le Marche disperse: repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Milano: Motta.
- Curzi V. (2007), *Tutela e storiografia artistica: salvaguardia e conservazione dei primitivi nello Stato Pontificio dopo la Restaurazione*, in *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, Atti del convegno (Alba, 1-12 novembre 2004), a cura di G. Romano, Alba: Fondazione Ferrero, pp. 147-165.
- Curzi V. (2008), *Tutela e conservazione del patrimonio artistico nelle Marche nel primo Ottocento: un confronto costruttivo fra centro e periferia*, in *Dal*

- viaggio del 1783 di Luigi Lanzi «per la Marca» alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I Convegno di studi lanziani (Treia, 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 101-121.
- Dabell F. (2003), *Riscoperte e dispersioni dell'arte marchigiana tra Ottocento e Novecento*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone: Maroni, vol. II, pp. 895-901.
- Del Frate P. (1879), *Intorno ai meriti di Domenico Valentini patrizio settempedano... letto nella solennità dei premi scolastici l'anno 1878*, San Severino Marche: Tipografia Corradetti.
- Dragoni P., *Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell'800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 18-20 aprile 2013), in c.d.s.
- Dragoni P. (2014), *Tre dipinti, due chiese e un municipio: la formazione della pinacoteca civica di Massa Fermana*, in *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 11-23.
- Emiliani A. (1973), *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, Volume V, *I Documenti*, 2, Torino: Einaudi, pp. 1615-1655.
- Falaschi P.L. (1997), *Le Marche di san Giacomo*, in Bracci 2007, pp. 141-170.
- Inventario (1908), *Inventario-perizia della galleria di quadri e disegni antichi del fu conte Antonio Pio Carradori di Recanati che si venderà al migliore offerente nel palazzo Carradori di Recanati il giorno 10 gennaio 1908 a ore 10 antim*, Macerata: Unione Tipografica.
- Lattanzi M. (1998), *«Depinto sia per biato con calice in mano col sangue dentro de Christo soprano»*. Note interpretative sull'iconografia di San Giacomo della Marca, in *Il culto e l'immagine: San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, a cura di S. Bracci, Milano: Federico Motta, pp. 27-54.
- Laureati L., Mochi Onori L., a cura di (2006), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile – 23 luglio), Milano: Electa.
- Mariotti F. (1892), *La legislazione delle Belle Arti*, Roma: Unione cooperativa editrice.
- Menichetti Corradini F. (1990), *Giuseppe Carle: la funzione civile della filosofia del diritto tra vichismo e positivismo*, Pisa: ETS.
- Minardi M. (2013), *Studi sulla collezione Nevin: i dipinti veneti del XIV e XV secolo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 36, 2012 (2013), pp. 315-350.
- Moroni M. (1997), *Lodovico Zdekauer e la storia del commercio nel medio Adriatico*, Ancona: Proposte e ricerche.

- Paci L. (2000), *Gallerie private d'arte del maceratese*, in *Istituzioni culturali del maceratese*, Atti del XXXIV Convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 7-8 dicembre 1998), Macerata: Centro di studi storici maceratesi, pp. 273-326.
- Paciaroni R. (1984), *Un dipinto sanseverinate in America*, San Severino Marche: Tipolito Bellabarba.
- Paciaroni R. (2001a), *Bibliografia di Vittorio Emanuele Aleandri*, in *Studi storici per Angelo Antonio Bittarelli*, a cura di G. Tomassini, Camerino: Università di Camerino, pp. 47-60.
- Paciaroni R. (2001b), *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate: memorie e documenti*, Milano: Motta.
- Paciaroni R. (2003), *Breve storia di un quadro "senza storia" nella Galleria Nazionale dell'Umbria*, «Notizie da Palazzo Albani», 32, 2003, pp. 41-45.
- Paciaroni R. (2006), *Un dipinto poco noto di Bernardino di Mariotto a Potenza Picena*, «Studia Picena», 71, pp. 109-122.
- Papetti M. (2007), *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese. Le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, «Studia Picena», 72, pp. 261-341.
- Papetti M. (2010), *Giulio Cantalamessa fra critica e tutela: i pittori rinascimentali del centro Italia nelle note al catalogo della Galleria Borghese*, «Studia Picena», 75, pp. 307-413.
- 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», VIII, pp. 69-104.
- Prete C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Prete C. (2008), *La mostra di arte antica marchigiana del 1905: ricerca d'identità e coscienza della tutela*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi «per la Marca» alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I Convegno di studi lanziani (Treia 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 123-145.
- Punzi V. (2001), *Lorenzo Lotto nella Marca ottocentesca*, «Venezia Cinquecento», X, n. 19, pp. 27-45.
- Ridley R.T. (2000), *The Pope's Archeologist. The Life and Times of Carlo Fea*, Roma: Quasar.
- Rossi A. (1875), *M° Lorenzo di M° Alessandro pittore severinate. Commentario*, «Giornale di erudizione artistica», IV, n. 12, pp. 362-377.
- Rossi Pinelli O. (1978-1979), *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle "Belle Arti"*, «Ricerche di Storia dell'arte», 8, pp. 27-41.
- Sgarbi V., a cura di (2006), *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino: Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 25 marzo – 31 agosto 2006), Milano: Motta.

- Tollo R., a cura di (2005), *San Nicola da Tolentino nell'arte: corpus iconografico*, volume 1: *Dalle origini al Concilio di Trento*, Milano: Motta, pp. 351-352.
- Valazzi M.R. (1998), *Il San Giacomo della Marca del Crivelli al Museo del Louvre e la copia in Vaticano*, in *Il culto e l'immagine: San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, a cura di S. Bracci, Milano: Motta, pp. 55-62.
- Varni A., a cura di (2002), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Ravenna: Longo.
- Volpe G. (1996), *La parabola della tutela artistica italiana da Carlo Fea a Giovanni Rosadi*, in *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, a cura di A. Emiliani, Bologna: Nuova Alfa, pp. 257-284.

Appendice



Fig. 1. Scuola di Pietro Perugino, (attr. ottocentesca a Pietro Perugino), *San Nicola da Tolentino*, tempera su tavola, 47x38 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

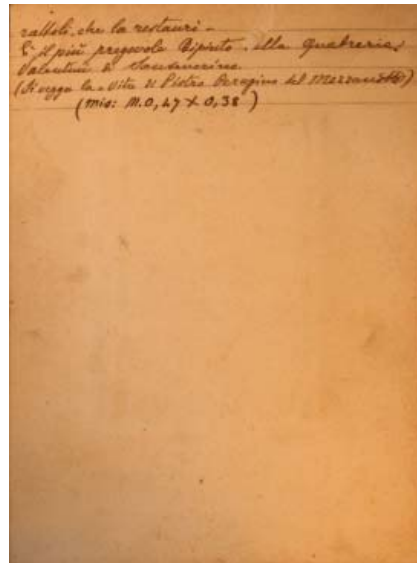


Fig. 2. Annotazioni sul verso della figura 1



Fig. 3. Lorenzo d'Alessandro (attr.), *Ritratto di un santo francescano*, tempera su tavola, 70x40 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini

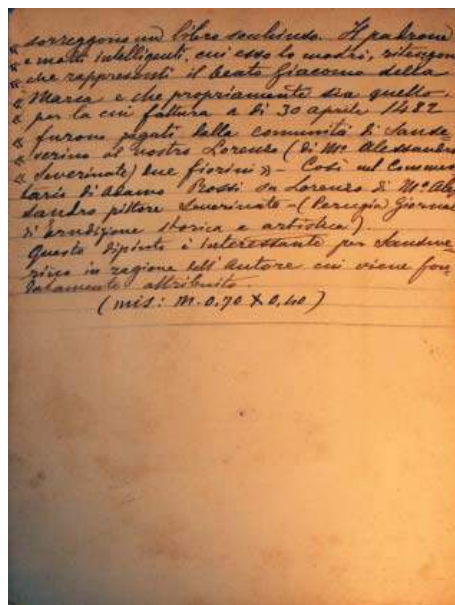


Fig. 4. Annotazioni sul verso della figura 3



Fig. 5. Guido Cagnacci (attr. dei primi del Novecento), *San Giovanni Battista*, olio su tela, 70x100 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini



Fig. 6. Simone Cantarini (attr. dei primi del Novecento), *San Pietro apostolo*, olio su tela, 75x65 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini



Fig. 7. Federico Sutris (attr. dei primi del Novecento), *Ritratto di due sposi*, olio su tela, 110x170 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini



Fig. 8. Ignoto, *Cristo portacroce*, olio su tela, 120x170 cm, già San Severino Marche, collezione Valentini



Fig. 9. Scuola veneziana del XVI secolo, (attribuito da Giulio Cantalamessa a Lorenzo Lotto), *Ritratto di uomo virile*, olio su tela, già Recanati, collezione Carradori, Venezia, Gallerie dell'Accademia, immagine prima del restauro del 1902



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *Miracolo di San Pietro martire* (in precedenza noto come *Predica di San Domenico*), 1506-1508, olio su tavola, 24x61 cm, già collezione Grimaldi, Vienna, Kunsthistorisches Museum

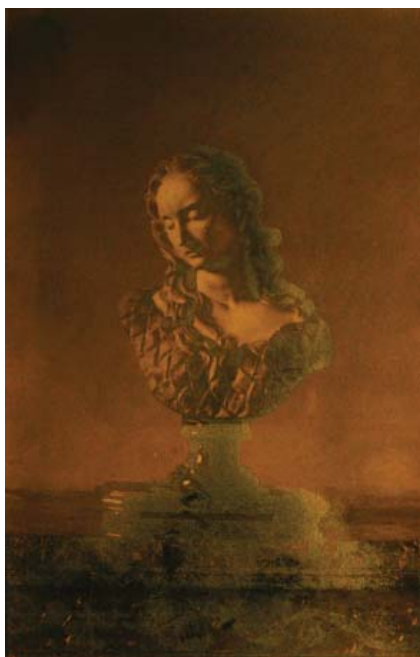


Fig. 11. Scuola del Bernini (attr. dei primi del Novecento), *La Maddalena*, busto in marmo, già Treia, collezione privata



Fig. 12. Bernardino di Mariotto, *Madonna col Bambino, san Francesco, san Giovannino, sant'Antonio da Padova, angeli musicanti e cherubini*, 1506 circa, tempera su tavola, 250x147 cm, Potenza Picena, Pinacoteca Civica, immagine fotografica agli anni 1907-1908

Appendice documentaria

Sigle archivistiche

ACS = Archivio centrale dello Stato di Roma

AABBAA = Direzione Generale Antichità e Belle Arti

Il materiale è ordinato in progressione cronologica, nell'auspicio che tale scelta possa concorrere ad una facile lettura. Tutti i documenti sono accompagnati da datazione, regesto e segnatura; la maggior parte anche da trascrizione dall'originale. I documenti inediti sono distinti da un asterisco che segue il numero progressivo di riferimento. Per non appesantire il contenuto si è ritenuto di traslitterare le abbreviazioni senza far uso delle parentesi tonde. Le parentesi quadre sono state utilizzate per evidenziare lacune o annotazioni *a latere*.

1*. 1890, maggio 7, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione comunica alla Questura di Roma che la collezione del conte Caccialupi di Macerata è stata venduta a tal Nevin di Roma.

ACS, AABBAA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 103, fasc. 1742, cc.nn.

Dal Ministero della Pubblica Istruzione

Alla Questura di Roma

Oggetto: collezione di quadri del conte Caccialupi

Questa Direzione generale chiese notizie relativamente alla vendita della collezione dei quadri del conte Caccialupi di Macerata. È stato scoperto ch'essa fu fatta a un tal Nevin che abita in Roma. Codesta Questura potrebbe fornire notizie sul luogo di dimora di quell'acquirente. Il Ministro firmato Fiorilli

2*. 1890, maggio 26, Macerata

L'Ispettore degli scavi e monumenti di Macerata conferma al Ministero della Pubblica Istruzione che la collezione dei quadri del conte Caccialupi di Macerata si trova a Roma in proprietà di tal Nevin.

ACS, AABBAA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 103, fasc. 1742, cc.nn.

Dal Regio Ispettore degli scavi e monumenti in Macerata

A sua eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Roma

In seguito a notizie raccolte sulla collezione dei quadri del conte Caccialupi sono in grado di comunicare all'eccellenza vostra che la medesima fu qui venduta il mese scorso ad un tal Nevin, salvo errore, e che presentemente tutti i quadri si trovano a Roma presso lo stesso acquirente.

La collezione era composta di un numero di quadri rilevante; ma pochi veramente pregevoli, tra i quali maggiormente stimate tre o quattro tavole della scuola umbra del XV secolo, come potrà l'eccellenza vostra far verificare ad un ispettore visitando la collezione ora depositata in codesta Capitale.

Il regio Ispettore degli scavi e monumenti A. Gentiloni Silverj

3*. 1890, giugno 10, Roma

La Questura di Roma informa la Direzione generale delle antichità del Ministero della Pubblica Istruzione dell'impossibilità di stabilire il domicilio di tal Nevin, acquirente della collezione dei quadri del conte Caccialupi di Macerata; vengono inoltre fornite indicazioni circa il reverendo R.J. Nevin, effettivo compratore, tuttavia non identificato come tale.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 103, fasc. 1742, cc.nn.

Questura della città e circondario di Roma

All'onorevole Direzione generale delle antichità presso il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma

Oggetto: informazioni

Ho l'onore di partecipare a codesta spettabile Direzione che non mi è stato dato di stabilire il domicilio del nominato Nevin acquirente della collezione dei quadri del conte Caccialupi di Macerata. Però esiste certo dottor Nevin R.J. rettore della chiesa americana sita in via Nazionale n. 58 che dalle assunte informazioni non risulta essere il compratore di detta collezione.

Il Questore

4*. 1897, settembre 14, San Severino

L'Ispettore dei Monumenti e per gli Scavi di Antichità Vittorio Aleandri inoltra al Ministro della Pubblica Istruzione l'elenco sommario degli oggetti d'arte di proprietà privata esistenti in San Severino Marche.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore dei Monumenti e per gli Scavi di Antichità di San Severino Marche

A Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Scavi, Antichità, Musei)

Oggetto: elenco degli oggetti d'arte di proprietà privata

Non senza difficoltà ho potuto compilare un elenco sommario degli oggetti d'arte di proprietà privata esistenti in questa città e ne rimetto copia a Vostra Eccellenza pregandola di osservare la nota che vi ho fatto riguardo alla possibile alienazione dei dipinti esistenti nel Palazzo Valentini e di darmi in proposito l'istruzione che crederà nel caso, specialmente se codesto Superiore Ministero intendesse acquistare per conto del Governo alcuno di detti dipinti.

Con ossequio il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

Elenco sommario degli Oggetti d'arte di proprietà privata esistenti in San Severino Marche

1. Dipinto in tela, Gli angeli presso Lot, attribuito al Tintoretto, ubicato a Palazzo Collio, stato di conservazione buono, apparentante al conte Giuseppe Collio, consegnatario il conte Giuseppe Collio;

2. Dipinto in tela, Santa Caterina, attribuito a Pietro da Cortona, ubicato a Palazzo Collio, stato di conservazione buono, apparentante al conte Giuseppe Collio, consegnatario il conte Giuseppe Collio;

3. Dipinto in tela, Madonna della Pietà, attribuito a Carlo Maratta, ubicato a Palazzo Collio, stato di conservazione buono, apparentante al conte Giuseppe Collio, consegnatario il conte Giuseppe Collio;

4. Dipinto in tela, San Giovanni Evangelista, attribuito al Domenichino, ubicato a Palazzo Collio, restaurato, apparentante al conte Giuseppe Collio, consegnatario il conte Giuseppe Collio;

5. Dipinto in tela, l'Annunciazione, attribuito a Simone da Pesaro, ubicato a Palazzo Collio, stato di conservazione buono, apparentante al conte Giuseppe Collio, copia dall'originale di

Guido Reni, consignatario il conte Giuseppe Collio;

6. Dipinto in tela, l'Europa, attribuito ad Albano, ubicato a Palazzo Collio, stato di conservazione buono, apparentante al conte Giuseppe Collio, si stima una copia, consignatario il conte Giuseppe Collio;

7. Dipinto in tela, La Sacra Famiglia, attribuito a Annibale Carracci, ubicato a Palazzo Gentili, stato di conservazione buono, appartenente a Maria vedova Gentili, copia dall'originale di Raffaello, consignataria Maria vedova Gentile;

8. Dipinto in tela, Il trionfo di Flora, attribuito a Nicolò Pussino, ubicato a Palazzo Gentili, stato di conservazione buono, appartenente a Maria vedova Gentili, si crede copia da altro autore, consignataria Maria vedova Gentile;

9. Dipinto in tela, La decollazione, attribuito al Manfredi, ubicato a Palazzo Gentili, stato di conservazione buono, appartenente a Maria vedova Gentili, da alcuni attribuito a Ventura Lamberti, consignataria Maria vedova Gentile;

10. Dipinto in tela, Agar e Ismaele, autore incerto, ubicato a Palazzo Gentili, stato di conservazione buono, appartenente a Maria vedova Gentili, consignataria Maria vedova Gentile;

11. Dipinto in tavola, L'adorazione del Sacramento, attribuito a Carlo Crivelli, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buono, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

12. Dipinto in tavola, Lo sponsalizio di Santa Caterina,, attribuito a Carlo Crivelli, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buono, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

13. Dipinto in tavola, San Nicola da Tolentino, attribuito a Pietro Perugino, ubicato a Palazzo Valentini, restaurato, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

14. Dipinto in tela, San Pietro apostolo, attribuito da Simone da Pesaro, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, da alcuni attribuito al Cavalier d'Arpino, consignatario Antonio Valentini;

15. Dipinto in tela, Genealogia di Gesù, attribuito da Simone da Pesaro, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, bozzetto, consignatario Antonio Valentini;

16. Dipinto in tela, San Giovanni Battista, attribuito al Cagnacci, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

17. Dipinto in tela, Il Redentore, attribuito a Federico Barocci, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

18. Dipinto in lavagna, La Deposizione, attribuito ai Carracci, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, copia dall'originale di Guido Reni, consignatario Antonio Valentini;

19. Dipinto in tela, San Lorenzo Martire, attribuito a Schidone, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

20. Dipinto in tela, Due sposi, attribuito a Federico Sutris, ubicato a Palazzo Valentini, stato di conservazione buon, appartenente a Antonio Valentini, consignatario Antonio Valentini;

San Severino Marche, 14 settembre 1897

Il Regio Ispettore ai Monumenti Vittorio Aleandri

5*. 1897, settembre 23, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione impartisce all'Ispettore dei Monumenti di San Severino Marche delucidazioni circa il catalogo generale degli oggetti d'arte, riguardante esclusivamente gli oggetti su cui gravi vincolo di pubblica servitù, al fine di impedire che gli stessi vengano rimossi, venduti o restaurati senza autorizzazione; da tale catalogo risultano esclusi gli oggetti d'arte di proprietà privata su cui non può essere imposta alcuna restrizione. Il Ministero precisa di intervenire soltanto nel caso in cui il proprietario d'un oggetto d'arte ne eserciti la vendita senza rispettare il diritto di prelazione sancito a favore dello Stato dalle leggi vigenti oppure quando si procuri di esportare l'oggetto senza la necessaria licenza. ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signore Vittorio Aleandri Regio Ispettore dei Monumenti di San Severino Marche
Dal Ministero della Pubblica Istruzione

Oggetto: oggetti d'arte di proprietà privata

Il catalogo generale degli oggetti d'arte che si sta compilando a cura di questo Ministero, riguarda solamente gli oggetti su cui gravi in qualche modo un vincolo di pubblica servitù, quali sono i dipinti, le sculture, gli arredi sacri delle chiese aperte al culto, delle Confraternite ecc, e mira a impedire che essi vengano rimossi dal posto in cui si trovano, venduti o restaurati senza l'autorizzazione del Ministero, il quale difende in tal modo, i diritti del pubblico. In tale categoria non sono, dunque, e non potranno essere compresi gli oggetti d'arte di proprietà privata su cui non pesi alcun vincolo, perché nessuna restrizione può essere imposta alla proprietà stessa.

Il Ministero può e deve intervenire soltanto nel caso in cui un proprietario d'un oggetto d'arte ne eserciti la vendita senza rispettare il diritto di prelazione sancito a favore dello Stato dalle leggi tuttora vigenti in codesta Provincia; oppure quando si procuri di esportare l'oggetto senza avere ottenuta la necessaria licenza dal competente ufficio di esportazione.

Quindi se gli eredi Valentini vorranno vendere i quadri accennati dalla Vostra Signoria, dovranno, offrirli prima che ad altri a questo Ministero, con istanza in carta da bollo £ 1,20, corredata, possibilmente, dalle fotografie dei dipinti che si intendano di alienare. Allora il Ministro deciderà, nulla potendo risolvere sulla semplice ipotesi della vendita, e senza gli estremi necessari ad un giudizio artistico.

Firmato Barnabei

6*. 1899, aprile 12, San Severino Marche

L'ingegnere Gustavo Valentini porge istanza al Ministero della Pubblica Istruzione per la vendita, al Ministero o ad altri, della raccolta di quadri situata nel palazzo di famiglia a San Severino Marche. Segue elenco delle opere destinate alla vendita, per le quali Valentini auspica la devoluzione Pinacoteca civica.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Eccellenza

Il sottoscritto Valentini Ingegnere Gustavo del fu Antonio di San Severino Marche, possedendo in unione ai propri fratelli, una raccolta di quadri situata nel proprio palazzo in San Severino Marche ed essendo determinato ad alienarla, a nome proprio e dei detti suoi fratelli cointeressati, fa istanza all'Eccellenza Vostra in conformità delle vigenti disposizioni sulla tutela monumentale, perché voglia farne l'acquisto dei detti quadri o parte di essi, diversamente perché voglia concedergli l'autorizzazione alla vendita altrui. I principali dipinti egli offre sono:

1. San Nicola da Tolentino, mezza figura, dipinto in tavola, alta m 0,47 larga m 0,38 attribuita a Pietro Perugino e da alcuni anche al Pinturicchio;

2. Ritratto di un francescano (forse il beato Giacomo della Marca) dipinto in tavola, alto m 0,70 largo m 0,40 attribuito al pittore Sanseverinate Lorenzo di maestro Alessandro (secolo XV);
3. San Giovanni Battista, mezza figura, dipinto in tela, alto m 0,70 largo m 1,00 attribuito al Cagnacci;
4. San Pietro apostolo, mezza figura, dipinto in tela alto m 0,75 largo m 0,65 attribuito a Simone da Pesaro o al Cavalier d'Arpino;
5. Ritratto di due sposi, dipinto in tela, alto m 1,10 largo m 1,70 attribuito a Federico Sustris;
6. Cristo caduto sotto la croce, dipinto in tela, alto m 1,20 largo 1,70 attribuito alla scuola fiorentina.

Oltre ai suddetti dipinti, di cui unisco anche la fotografia, il sottoscritto offre tutti gli altri che possiede e che l'Eccellenza Vostra potrà fare esaminare da persone competenti.

Riguardo al prezzo ed alle condizioni di vendita il sottoscritto si riserva di concordare con codesto Superiore Ministero o con chiunque Ella vorrà all'uopo delegare quando, come sperasi, l'Eccellenza Vostra sia disposta ad acquistare in tutto od in parte i dipinti di cui sopra.

Il sottoscritto esprime infine il desiderio che, verificatosi tale acquisto, i dipinti siano lasciati in ornamento della locale civica Pinacoteca e della città nativa.

Raccomanda infine un cortese sollecito riscontro e riverisce distintamente.

Devotissimo Ingegnere Gustavo Valentini

7*. 1899, aprile 13, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche riferisce al Ministero della Pubblica Istruzione in merito alla vendita dei quadri dell'ingegnere Gustavo Valentini. Il documento attesta l'appello di Vittorio Aleandri affinché da parte del Ministero venisse esercitato il diritto di prelazione, in favore della Pinacoteca civica, in relazione a due dipinti: il *San Nicola da Tolentino*, attribuito a Pietro Perugino o al Pinturicchio e il *ritratto di francescano*, attribuito al Lorenzo d'Alessandro.

ACS, AABBA, Direzione generale, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Al Ministro della Pubblica Istruzione

Oggetto: domanda Valentini per vendita dipinti

Allegati: 7

Con riferimento alla nota di codesto Superiore Ufficio in data 23 settembre 1897 numero 5654/5795, mi pregio di rimettere alla Eccellenza Vostra la domanda formale del Signor Valentini Ingegnere Gustavo di questa città per la vendita dei quadri che Egli possiede.

Alla domanda stessa il Valentini unisce numero 6 fotografie, ma queste, a dire il vero, sono poco adatte per dare una idea dei dipinti che rappresentano.

Sarebbe mio vivo desiderio che almeno i due più interessanti quadri, indicati ai numeri 1 e 2 dell'elenco inserito in detta domanda, fossero acquistati da codesto Ministero e destinati ad ornamento di questa civica Pinacoteca.

Anzi per il dipinto di cui al numero 2 attribuito al Severinate, come più interessante per la storia pittorica locale, faccio in proposito all'Eccellenza Vostra le più calde raccomandazioni e preghiere.

Alle fotografie di detti due dipinti principali ho aggiunto alcune indicazioni che varranno a dare di essi una idea più esatta: in ogni modo, occorrendo altra dettagliata illustrazione, potrò fornirla alla Eccellenza Vostra.

Il Signor Valentini mi prega poi di significare alla Eccellenza Vostra che nel caso di acquisto

da parte di codesto Ministero, egli si riserba di trattare sul prezzo e sulle altre condizioni; ma desidera una sollecita risposta avendo necessità di disporre dei suoi quadri per interessi di famiglia urgentissimi.

Spero che Vostra Eccellenza vorrà accogliere la domanda del Valentini ed anche, nel limite del possibile, la mia speciale preghiera per l'incremento di questa nuova Pinacoteca in sì favorevole occasione.

Aggiungo infine che la cittadinanza tutta vedrebbe molto volentieri che, almeno qualcuno dei dipinti di casa Valentini, restasse in questa città, ciò che difficilmente potrà verificarsi se l'acquirente non fosse Vostra Eccellenza.

Con ossequio il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

8*. 1899, aprile 21, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione richiede una visita dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria a San Severino per esaminare i quadri destinati dall'ingegnere Gustavo Valentini alla vendita e per valutarne l'importanza. ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria – Onorevole Giuseppe Sacconi, Roma

Dal Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, Roma
Oggetto: quadreria Valentini di San Severino Marche

Il Signor Ingegnere Gustavo Valentini del fu Antonio, di San Severino Marche, avendo intenzione di alienare una raccolta di quadri che egli possiede indivisa coi propri fratelli, ne ha proposto, prima che ad altri, l'acquisto al Governo, in omaggio alle disposizioni vigenti. I quadri sono in numero di venti ma i migliori sarebbero sei. Di questo il Valentini rimise le qui acchiuse fotografie, in verità così mal riuscite, che non consentono alcun giudizio. Per eliminare tale ostacolo l'Ispettore Aleandri appose una breve nota illustrativa. Quando la Signoria Vostra avrà occasione di recarsi a Perugia, gradirò che Ella faccia una corsa a San Severino, esami i quadri in questione, e ne riferisca se a Suo avviso, ve ne siano di tale importanza d'arte e di storia da meritare di essere presi in considerazione per decorarne una Galleria dello Stato.

L'Ispettore Aleandri ha raccomandati i dipinti riprodotti nelle fotografie contrassegnate coi numeri 1 e 2 – e specialmente quest'ultimo – lusingandosi che il Governo possa acquistarli per la Pinacoteca civica di San Severino. E ho già risposto che ciò non sarebbe possibile, perché il fondo stanziato nel bilancio di questo Ministero per incoraggiamento ai musei civici e provinciali, è limitato a £ 3000 per tutta l'Italia. Reco ciò a notizia della Vostra Eccellenza per norma opportuna, nel caso che fossero rinnovate le istanze presso di lei.
firmato per ordine del Ministro

9*. 1899, aprile 21, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione determina di inviare un funzionario per esaminare i dipinti della collezione Valentini; tuttavia lo stanziamento ministeriale in favore dei musei civici e provinciali risulta essere talmente esiguo da rendere difficilmente possibile l'acquisto delle opere in favore della Pinacoteca civica di San Severino Marche.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Dal Ministro della Pubblica Istruzione

Oggetto: quadreria Valentini

Appena mi sarà possibile, manderò così un competente funzionario a esaminare la raccolta

di quadri offerta in vendita a questo Ministero, dal Signor Ingegnere Gustavo Valentini, che la possiede indivisa coi fratelli. Prego perciò la Signoria Vostra Illustrissima di farglielo sapere, in risposta alla sua domanda del 12 corrente.

Quanto alle raccomandazioni di Vossignoria, che questo Ministero si faccia acquirente almeno dei quadri attribuiti l'uno al Perugino e l'altro al Severinate, per farne quindi dono alla Pinacoteca civica, debbo fin d'ora dichiararle, con dispiacere, che ciò non sarebbe in ogni modo possibile, perché il fondo stanziato in bilancio per l'incoraggiamento a musei comunali e Provinciali è di appena £ 3000 per tutta l'Italia.

Firmato Costantini

10*. 1899, aprile 22, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche prega il Ministero della Pubblica Istruzione di valutare l'acquisto della tavola attribuita a Lorenzo d'Alessandro, della quale si pone in evidenza il massimo interesse per la storia pittorica settempedana.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Al Ministro della Pubblica Istruzione

Oggetto: quadreria Valentini

Ho dato comunicazione al Signor Ingegnere Gustavo Valentini della parte che lo riguarda nella nota di Vostra Eccellenza a margine segnata. Quanto alla mia raccomandazione per l'acquisto a dono di questa Pinacoteca dei due dipinti attribuiti l'uno al Perugino e l'altro al Severinate, sebbene ben comprenda la difficoltà di distribuire a tutti i musei comunali e provinciali d'Italia l'esigua somma di £ 3000, mi permetto di osservare come questa Pinacoteca (che potrebbe dirsi governativa perché quasi esclusivamente formata di oggetti d'arte spettanti allo Stato), non ha avuto, dacché io l'ho istituita, altro sussidio di incoraggiamento che le 70 £ favoritemi dalla Eccellenza Vostra nello scorso anno per acquistare due dipinti in tavola.

Quindi se l'acquisto del dipinto di casa Valentini attribuito al Severinate non importasse una spesa molto superiore alla entità di quel primo sussidio, potrebbe l'Eccellenza Vostra anche in questa circostanza esaminare la mia domanda limitamento al detto dipinto che è interessantissimo per la storia pittorica locale; tanto più che il Signor Valentini non gli attribuisce un rilevante pregio, anzi lo ritiene uno dei più infimi che possiede.

Voglia l'Eccellenza Vostra tenere conto di queste mie osservazioni e non mi privi totalmente della speranza di ottenere il desiderato intento se sarà possibile.

Di ciò vivamente la prego con ossequio

Il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

11*. 1899, maggio 1, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione concede all'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche il sussidio di £ 70 per l'acquisto dell'opera attribuita a Lorenzo d'Alessandro, facente parte della collezione Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Ministro della Pubblica Istruzione

Al Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Oggetto: quadreria Valentini

Se il dipinto di casa Valentini, attribuito al Severinate, non importasse una spesa maggiore delle lire settanta come crede la Signoria Vostra, questo Ministero volentieri concederebbe a codesta Pinacoteca, per acquistarlo, una eguale somma a titolo di incoraggiamento.

firmato Costantini

12*. 1899, maggio 30, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche ringrazia il Ministro della Pubblica Istruzione per il sussidio stanziato per l'acquisto del dipinto di casa Valentini attribuito a Lorenzo D'Alessandro e sollecita inoltre l'invio del funzionario per la visita alla quadreria Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche
Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: quadreria Valentini

Nel rendere all'Eminenza Vostra le più sentite azioni di grazie per la concessione del sussidio di £ 70 da servire per l'acquisto del dipinto di casa Valentini attribuito al Severinate, ad incremento di questa civica Pinacoteca, le significo che i Signori Valentini non sarebbero alieni nel cedere il dipinto stesso per ugual somma, però si riserbano di farlo dopo esaurita la pratica riflettente la vendita della quadreria.

Mentre pertanto prego in loro nome l'Eminenza Vostra a volere sollecitare l'invio del funzionario per la visita della quadreria medesima, annunziatomi con riverito foglio 22 aprile numero 5249/5770, raccomandando di voler tenere l'offerta somma di £ 70 a disposizione di questa Pinacoteca per l'acquisto di cui sopra.

Con ossequio

Il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

13*. 1899, giugno 20, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche sollecita il Ministro della Pubblica Istruzione circa l'invio del funzionario per la visita alla quadreria Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche
Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: quadreria Valentini

Il Signor Ingegnere Gustavo Valentini mi fa continue ed insistenti premure per conoscere il risultato della pratica riferibile alla vendita della sua quadreria atteso che sta in trattative di vendere anche il Palazzo dove è situata.

Mi permetto quindi di rinnovare all'Eccellenza Vostra le raccomandazioni fatte con mia lettera 30 maggio numero 35 per la definizione della pratica.

Con ossequio

Il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

14*. 1899, giugno 24, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione sollecita all'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria l'invio di un funzionario per la visita alla quadreria Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria – Urgente

Dal Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, Roma
Oggetto: quadreria Valentini di San Severino Marche

Con la lettera indicata di contro prego la Signoria Vostra di visitare quando avesse occasione di recarsi a Perugia, la quadreria Valentini di San Severino Marche, la quale fu offerta in

vendita, prima che ad altri, al Governo, e di riferirmi intorno all'importanza di essa, e all'opportunità di fare acquisti per le Gallerie dello Stato.

Ora l'Ispettore di San Severino comunica che l'Ingegnere Gustavo Valentini fa vive e insistenti premure perché la visita promessa sia effettuata, essendo essi in trattative per vendere anche il palazzo dove la quadreria esiste. Veda quindi la Signoria Vostra se le sia possibile di sollecitarne la gita a San Severino, per lo scopo desiderato. Ne gradirò l'assicurazione.

firmato Fiorilli

15*. 1899, luglio 4, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche rinnova il sollecito al Ministro della Pubblica Istruzione per la visita alla quadreria Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: quadreria Valentini

Sono dolente di dover nuovamente incomodare la Signoria Vostra per l'oggetto contraddistinto; ma non posso esimermene attese le nuove resistenti preghiere della famiglia Valentini, la quale ha proprio urgenza massima di disporre della propria quadreria. Richiamo in proposito le note di Vostra Eccellenza 21 aprile corrente anno numero 5771 e 1° maggio 1899 n. 5670/6275.

Con ossequio

Il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

16*. 1899, luglio 12, Roma

Il Ministro della Pubblica Istruzione informa l'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche che l'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria è stato incaricato della visita ispettiva alla quadreria Valentini, nella persona del direttore Sacconi.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signor Vittorio Aleandri Ispettore dei Monumenti – San Severino Marche

Oggetto: quadreria Valentini

Fin dal 24 giugno decorso ho pregato il Signor Conte Sacconi direttore dell'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria di sollecitare, per quanto gli sia possibile, la visita a codesta quadreria Valentini, della qual visita fu già incaricato da questo Ministero. Ritengo, quindi, che il Signor Sacconi non debba indugiare molto. Se mai, la Signoria Vostra potrà rivolgersi a lui direttamente.

Firmato Fiorilli

17*. 1900, gennaio 11, Ancona

L'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria comunica al Ministero della Pubblica Istruzione l'esito della visita ispettiva alla quadreria Valentini: solo quattro opere risultano meritevoli di acquisto per la Pinacoteca di San Severino, per un prezzo stimabile in una somma non superiore alle 250 lire.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dall'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria

Al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, Roma

Oggetto. San Severino – quadreria Valentini

Con riferimento alla ministeriale del 21 aprile e del 24 giugno 1899 n. 5771 e 9160, comunico oggi a codesto Onorevole Ministero il risultato della ispezione alla Galleria Valentini di San Severino Marche. Essa si compone di circa 60 quadri di varie dimensioni, di soggetti e scuole diverse. Ma per la verità nessuno ferma l'attenzione in modo da potersi giudicare un capolavoro. Vi sono [...] che si direbbero del Borgognone ed animali che sembrano di Rosa da Tivoli, ma resta sempre il dubbio che siano copie.

Tale collezione fu fatta da uno degli ultimi antenati dell'attuale proprietario, che certamente non era privo d'un certo buon gusto e senso artistico. Egli deve avere fatto nel principio del secolo testé decorso frequenti viaggi a Roma, Bologna e Napoli. Si sa come allora il commercio dei quadri fosse attivissimo, e molti pittori che non avevano abbastanza ingegno per essere originali si dedicavano a far copie, non solo perché tal mestiere era più facile, ma anche più proficuo. Al presente le riproduzioni fotografiche e le cromolitografie hanno ridotto al minimo tal genere tale speculazione. Pure non intendo con ciò concludere che qualche intelligente pittore e critico d'arte non trovi fra tanta materia qualche opera degna di attenzione.

Al certo le sei fotografie di quadri scelti, che qui allegate restituisco, non sarebbero tali da far sperare.

Quella che porta il numero 1 e che si attribuisce al Perugino, e l'altra posta al numero 2 che rappresenta un frate francescano, possono interessare la storia locale di San Severino e meriterebbero di essere conservate nella Pinacoteca Comunale: come, a mio parere, ivi potrebbero trovare posto altri due quadri, cioè una Madonna con il Bambino che sembrami originale e ed assai buona copia del Maratta, e la cessione della primogenitura fatta da Esaù a Giacobbe, che ricorda il fare dei giocatori del Caravaggio.

Se si volesse pertanto concedere al Valentini il permesso della vendita dell'intera quadreria, metterei per condizione che il proprietario cedesse questi quattro quadri al Comune per un prezzo conveniente, che a mio giudizio non dovrebbe superare le lire 250.

L'architetto direttore Giuseppe Sacconi

18*. 1900, gennaio 25, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione comunica all'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche l'esito della visita ispettiva ai quadri della collezione Valentini: quattro dipinti sono stati scelti per la cessione al Municipio e la cifra da proporre al proprietario è di lire 250.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signor Vittorio Aleandri Ispettore dei Monumenti, San Severino Marche

Oggetto: quadreria Valentini

Il direttore dell'ufficio per la conservazione dei Monumenti nelle Marche e nell'Umbria, ha trasmesso la relazione del funzionario da lui incaricato di visitare la quadreria Valentini, da la quale relazione risulta conveniente proporre al Valentini stesso vendere al Comune di San Severino quattro quadri, rimanendo libero di disporre del resto. I quadri scelti per la cessione al Municipio sono i seguenti:

- 1) San Nicola da Tolentino, mezza figura di maniera peruginesca;
- 2) Un francescano, mezza figura attribuita a Giacomo della Marca;
- 3) La Vergine con il Bambino ascrivibile al Maratta;
- 4) Giacobbe e Esaù, di scuola caravaggesca;

Per la cessione di questi quattro dipinti il Signor Valentini dovrebbe contentarsi di ricevere dal Comune £ 250.

firmato Barnabei

19*. 1900, gennaio 26, San Severino Marche

Vittorio Aleandri, Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche, propone al Ministro della Pubblica Istruzione l'acquisto della sola tavola attribuita a Lorenzo d'Alessandro; ciò avviene perché la richiesta del proprietario per le quattro tavole stimate in precedenza supererebbe di molto l'offerta ministeriale di lire 250.

ACS, AABBA, Direzione generale, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche
Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: quadreria Valentini

Ringrazio l'Eccellenza Vostra della comunicazione fattami colla pregiata nota contraddistinta sull'oggetto a margine indicato.

Sarei lietissimo che il Signor Valentini vendesse per £ 250 e che il Comune di San Severino acquistasse i quattro dipinti elencati nella nota anzidetta, ma, purtroppo, vedo in ciò due difficoltà insuperabili; la prima cioè che il Valentini non cederà mai i quattro dipinti, a cui attribuisce un valore di molto superiore, per l'indicata somma di £ 250; la seconda che il Comune di San Severino già da me interpellato in proposito, non è punto disposto a fare un tale acquisto ed anche volendo non gli sarebbe consentito dalle eccezionali ristrettezze del proprio bilancio. In considerazione appunto delle accennate difficoltà io, colla lettera del 22 aprile 1899 n. 32 diretta a codesto Superiore Ministero, limitai la proposta di acquisto per questa civica Pinacoteca al solo dipinto in tavola rappresentante un santo francescano, attribuito al Sanseverinate: ed ebbi in risposta (nota ministeriale 1° maggio 1899 n. 5670/6275) che, se il dipinto di casa Valentini attribuito al Sanseverinate non importasse una spesa maggiore delle lire settanta, codesto Ministero concederebbe a questa Pinacoteca, per acquistarlo, una uguale somma a titolo di incoraggiamento.

Ora, parendomi anche troppo gravoso l'onere che si vorrebbe imporre al Valentini in rapporto al pregio della sua quadreria, non potendo sperare in un contributo qualsiasi del Comune e facendo solo assegnamento sul promesso sussidio ministeriale di lire settanta, sarei di subordinato parere che il Valentini stesso venisse autorizzato a disporre liberamente della quadreria colla condizione di cedere a codesta civica Pinacoteca o il solo dipinto in tavola rappresentante un santo francescano attribuito al Sanseverinate, ovvero i due dipinti in tela rappresentanti l'uno la Vergine con il Bambino e l'altro Esaù e Giacobbe, ascrivibili al Maratta e al Caravaggio, contentandosi delle £ 70 come sopra promesse da codesto Ministero.

Ho speranza che la Signoria Vostra voglia fare buon viso a tale mia proposta e favorire così questa Pinacoteca civica; in ogni modo la prego di volermi significare se e quale definitiva decisione debbo partecipare al Signor Valentini.

Con ossequio

il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

20*. 1900, marzo 19, Ancona

Circa la collezione Valentini, l'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria ritiene che sia da preferire l'acquisto dei due dipinti rappresentanti uno *la Vergine con il Bambino*, l'altro *Giacobbe e Esaù* alla tavola attribuita a Lorenzo d'Alessandro poichè nella Pinacoteca di San Severino Marche sono già conservate più notevoli pitture del Sanseverinate.

ACS, AABBA, Direzione generale, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dall'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria

Al Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale di Antichità e Belle Arti – Roma

Oggetto: San Severino – quadreria Valentini

In ordine alla Ministeriale a tergo riferita, prese in esame le proposte fatte dall'Ispettore Aleandri intorno al permesso da accordarsi al Signor Valentini per la vendita della sua quadreria, sarei di opinione che il suddetto proprietario cedesse alla civica Pinacoteca di San Severino i due dipinti rappresentanti uno la Vergine con il Bambino, della maniera del Maratta, e l'altro Giacobbe e Esaù, che può ritenersi del Caravaggio, pel prezzo complessivo di lire 70. La ragione per la quale è da me preferito l'acquisto dei due quadri anziché dell'altro attribuito al Sanseverinate, raffigurante un frate, è giustificata dal fatto che del Sanseverinate esistono già in codesta Pinacoteca comunale pitture assai più complete ed accurate. L'architetto direttore Giuseppe Sacconi

21*. 1900, marzo 20, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche sollecita la risposta del Ministro della Pubblica Istruzione alla sua lettera del 26 gennaio circa l'acquisto della tavola di Lorenzo d'Alessandro appartenente alla collezione Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche
Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: San Severino Marche – quadreria Valentini

Mi permetto di pregare l'Eccellenza Vostra perché voglia favorirmi un riposta alla mia lettera del 26 gennaio sull'oggetto a margine, responsiva alla nota ministeriale del 25 stesso mese n. 653/1572.

Con ossequio il Regio Ispettore Aleandri

22*. 1900, marzo 27, Roma

Il Ministro della Pubblica Istruzione accoglie l'indicazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, circa la collezione Valentini: è preferito l'acquisto dei due dipinti rappresentanti uno la Vergine con il Bambino, l'altro Giacobbe e Esaù alla tavola attribuita a Lorenzo d'Alessandro. E' richiesto all'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche di dare applicazione a quanto deciso, affinché il venditore Signor Valentini accetti come corrispettivo la cifra di £ 70, esigua, ma che gli permetterà per ottenere la libera disponibilità dei restanti dipinti della raccolta.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signor Vittorio Aleandri Ispettore dei Monumenti, San Severino Marche

Il Signor Direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, cui fu comunicata la proposta fatta da Signoria Vostra nella lettera del 26 gennaio decorso, è di opinione che per ottenere la libera disponibilità della sua quadreria il Signor Valentini debba cedere a codesta civica Pinacoteca i due dipinti rappresentanti uno la Vergine con il Bambino, della maniera del Maratta, e l'altro Giacobbe e Esaù, che può ritenersi del Caravaggio, per il prezzo complessivo di £ 70 che sarà pagato da questo Ministero. La ragione per cui sono da preferirsi i due quadri predetti a quello attribuito al Sanseverinate, raffigurante un frate, è giustificata dal fatto che del Sanseverinate esistono già in codesta Pinacoteca comunale pitture asi più complete ed accurate.

Associandomi pienamente al parere del competentissimo funzionario considero la su esposta condizione come definitiva, né credo che il Signor Valentini vorrà contrariarla; perché se la somma di lire settanta è per sé stessa esigua rispetto al valore dei due quadri, largo compenso otterrà il Valentini con la libera disponibilità di tutto il rimanente della sua raccolta. Oltre di che non gli può essere dispiaciuto di vederne, coi due quadri, mantenuto il ricordo nella

pubblica raccolta del paese nativo. Faccia assegnamento sulla efficace cooperazione.
firmato Fiorilli

23*. 1900, aprile 3, San Severino Marche

Il Sig Gustavo Valentini rigetta l'offerta di lire 70 del Ministero della Pubblica Istruzione, ritenuta inadeguata al valore dei dipinti.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Illustrissimo ispettore dei monumenti e antichità di San Severino Marche

In risposta alla nota 28 marzo anno corrente numero 43 tengo a significarle che per ottenere l'autorizzazione competente la libera disponibilità dei miei propri quadri, non giusta né equa la cessione a questa civica Pinacoteca dei due dipinti raffiguranti la Vergine con il Bambino, e Giacobbe e Esaù per la complessiva somma di £ 70; mentre ho motivo di credere e questa somma molto inferiore al valore reale.

Volendo pur tuttavia fare atto di deferenza mi recherò a dover accordare la preferenza a parità di condizioni sulla vendita: ed intanto rinnovo preghiera perché mi venga accordata la libera disponibilità.

Con ossequio devotissimo servo signor Valentini

24*. 1900, aprile 29, San Severino Marche

L'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche domanda ulteriori disposizioni al Ministro della Pubblica Istruzione: Gustavo Valentini risulta non intenzionato ad accettare le condizioni proposte dal Ministero per autorizzare la vendita della collezione.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: San Severino Marche – quadreria Valentini

Riuscite vane tutte le mie premure per ottenere che il Signor Valentini accettasse le condizioni di cui alla nota contraddistinta, per la libera disponibilità della sua quadreria, non mi resta che rimettere a Vostra Eccellenza la risposta datami in scritto dal Valentini stesso, ed attendere quelle disposizioni che l'Eccellenza Vostra crederà di prendere in proposito.

Se il Valentini dovrà essere tenuto alla rigorosa osservazione della legge Pacca, l'Eccellenza voglia tenere presente che senza la cooperazione efficace delle autorità locali; io non avrei modo di impedire le possibili infrazioni della legge stessa, essendo questa città frequentata molto spesso da incettatori e commercianti abusivi di antichità e oggetti d'arte. Quando io contro tali incettatori e commercianti abusivi non possa fare altro che riferire al Ministero, ben'anche l'Eccellenza Vostra, come, fino a tanto che scrivo ed attendo risposta, il commerciante o incettatore ha tutto il tempo di acquistare ed esportare comodamente qualsiasi oggetto, come purtroppo avviene.

Con ossequio

Il Regio Ispettore Vittorio Aleandri

25*. 1900, maggio 7, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione riferisce al Prefetto di Macerata la vicenda della collezione di quadri Valentini, chiedendone l'intervento per scongiurare la vendita clandestina della quadreria, eludendo la legge e frodando l'Erario della tassa dovuta per l'esportazione all'estero, auspicandone inoltre il sequestro degli oggetti d'arte di cui Gustavo Valentini tentasse l'abusiva esportazione fuori dai confini dell'ex Stato Pontificio.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Prefetto di Macerata – Urgente –

Oggetto: San Severino Marche – quadreria Valentini

Il Signor Ingegnere Gustavo Valentini del fu Antonio, di San Severino Marche, avendo intenzione di alienare una raccolta di quadri che egli possiede indivisa coi suoi fratelli, ne ha proposto, prima che ad altri, l'acquisto al Governo, in omaggio delle disposizioni vigenti. Quell'Ispettore dei Monumenti trasmettendo la domanda raccomandò che il Governo acquistasse almeno, per la Pinacoteca civica di San Severino, uno di quei quadri, attribuito al Sanseverinate e perciò di importanza locale, dichiarando che si avrebbe potuto averlo per settanta lire. Il Ministero promise questa somma, in forma di sussidio alla Pinacoteca civica anzidetta. Se non che l'onorevole Giuseppe Sacconi recatosi a verificare per l'incarico del Ministero, non trovò alcuna opera di tale pregio da poter degnamente figurare in una Galleria Nazionale; ed in quanto al quadro ritenuto del Sanseverinate, proposto dall'Ispettore, non ne ritenne opportuna la scelta, perché a San Severino, e in quella Pinacoteca vi siano pitture di quel maestro molto più complete ed accurate; consigliò invece che siano fatte deporre nella biblioteca stessa due tele, una della scuola del Maratta (la Vergine e il Bambino) e l'altra creduta del Caravaggio (Esaù e Giacobbe), e che per tale cessione fosse assegnato al Valentini il sussidio ministeriale promesso di £ 70.

Il Ministero accettò le conclusioni di quel competentissimo funzionario, ma l'Ingegnere Valentini reputò non giusta né equa la proposta, essendo che le due tele valevano assai di più di settanta lire. È però evidente che il Ministero non ha inteso di comperare i due quadri per quella somma, dal momento che per essi (i quali andrebbero a suddetto vantaggio del Comune), non darebbe soltanto le settanta lire, ma anche ciò che è più, la libera disponibilità dei rimanenti quadri, i quali ammontano a cinquantotto. Ho perciò insistito nella proposta per mezzo dell'Ispettore locale; ma siccome esso, nella sua ultima lettera, accenna alla probabilità che i suddetti quadri possano prendere il volo clandestinamente, eludendo la legge e frodando l'Erario della tassa dovuta per l'esportazione all'estero, prego la Signoria Vostra di impartire ordini cauti e severi poiché la temuta frode non abbia effetto, autorizzandola fin d'ora a sequestrare gli oggetti d'arte di cui si tentasse l'abusiva esportazione fuori dai confini dell'ex Stato Pontificio. Allo scopo di rendere più facile il compito, ho disposto oggi stesso che il Signor Ispettore di San Severino Marche, in eventuali casi di urgenza, possa comunicare con la Vostra Signoria.

Anticipando, frattanto, i miei ringraziamenti, prendo l'impegno di renderla informata fosseché l'attuale vertenza sarà esaurita, e le speciali misure di vigilanza di cui la pregai non saranno quindi più necessarie.
firmato Fiorilli

26*. 1900, maggio 7, Roma

Il Ministro della Pubblica Istruzione puntualizza che la somma di lire 70 proposta a Gustavo Valentini non remunera solo i due dipinti, attribuiti l'uno al Maratta e l'altro al Caravaggio, che il Ministero accorderebbe alla Pinacoteca civica di San Severino Marche, ma soprattutto consentirebbe la libera disponibilità delle rimanenti cinquantotto opere appartenenti alla collezione di privata proprietà.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signor Vittorio Aleandri Ispettore dei Monumenti, San Severino Marche

Il Signor ingegnere Valentini ricevuta la proposta, da lui ritenuta né giusta né equa, di cedere per £ 70 a codesta Pinacoteca civica i due dipinti attribuiti l'uno al Maratta e l'altro al Caravaggio, reputando che molto maggiore sia il loro prezzo. Forse la Signoria Vostra non ha comunicato all'Ingegnere Valentini il senso della mia lettera del 7 marzo, in cui l'obiezione era preceduta; infatti dissi: «se la somma si £ 70 è di sé stessa esigua rispetto al

valore dei due quadri; largo compenso otterrà il Valentini con la libera disponibilità di tutta la raccolta; oltreché non gli può essere dispiacere di venderne, coi due quadri, mantenuto il ricordo nella pubblica raccolta del paese nativo».

In altri termini le settanta lire potrebbero essere un sussidio che il Ministero accorda alla Pinacoteca di codesto Comune per aumentare il suo patrimonio artistico e non si è inteso di comprare i due quadri per questa somma dal momento che per essi non si danno soltanto le settanta lire, ma anche, ciò che è più, la libera disponibilità delle rimanenti opere d'arte del Valentini, le quali ammontano a cinquantotto. Né il Valentini, credo, vorrà ottenere la suddetta disponibilità senza offrire un corrispettivo compenso.

Ho fiducia che posta nei suddetti termini possa risolversi la questione. Il Signor Valentini non ricuserà più oltre, dato l'atto generoso che gli si chiede, destinato a solo vantaggio di codesto Comune. Essendo che la Signoria Vostra potrebbe pure chiedere l'intervento di codesto Signor Sindaco ove Ella ne ritenga efficace l'azione presso l'ingegner Valentini. Mi pregio assicurarla che nell'opera sua, la Signoria Vostra troverà appoggio nel Prefetto di Macerata, a cui scrivo oggi stesso, e con cui Ella, in eventuali casi di urgenza, potrà comunicare direttamente.

firmato Fiorilli

27*. 1900, maggio 7, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione chiede alla Direzione dell'ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria se, persistendo il rifiuto del Sig. Gustavo Valentini alla vendita dei due dipinti attribuiti l'uno al Maratta e l'altro al Caravaggio, si possa elevare l'offerta iniziale di lire 70.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Direttore dell'ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria – Onorevole Giuseppe Sacconi, Roma

Oggetto: San Severino Marche – quadreria Valentini

Facendo mia la proposta della Vostra Signoria fu messo per condizione alla libera disponibilità della quadreria Valentini a San Severino Marche la cessione, per £ 70, a quella Pinacoteca civica dei due dipinti. L'ingegnere Valentini però, ha ricusato, opponendo che i due quadri valgono molto di più. Ho incaricato l'ispettore locale di insistere, dimostrando all'interessato che il Ministero non ha intesa di comprare i due quadri per quella somma, dal momento che oltre ad essa concede anche la libera disponibilità delle altre cinquantotto opere d'arte costituenti la collezione Valentini; per la quale concessione va dato un corrispettivo compenso. Spero che l'ispettore riuscirà a far desistere il Valentini dal suo rifiuto; ma se così non fosse converrebbe cercare altra via. Perciò la prego di farmi sapere con la maggiore possibile sollecitudine, se la somma di Lire settanta, concessa al Municipio di San Severino per l'acquisto dei due quadri in questione destinati alla Pinacoteca civica, potrebbe, a suo parere, essere levata e di quanto.

firmato Fiorilli

28*. 1900, giugno 14, San Severino Marche

Sebbene il Sindaco e la Giunta Municipale di San Severino Marche abbiano interceduto presso l'ingegnere Gustavo Valentini affinché questi accettasse la vendita dei quadri di sua proprietà attribuiti al Maratta e al Caravaggio, elevando l'offerta a lire 100, il rifiuto del medesimo permane. L'ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche si adopera per la rigorosa applicazione delle disposizioni sulla tutela monumentale, pubblicando una stampa che le riassume.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Regio Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche

Al Ministro della Pubblica Istruzione (Divisione Gallerie e Scuole d'Arte)

Oggetto: San Severino Marche – quadreria Valentini

Allegati: 1

La lettera di Vostra Eccellenza in data 27 marzo n. 3915/3875 fu da me testualmente comunicata al Signor Ingegnere Valentini il quale ebbe anche partecipazione di ciò che lo riguardava nella lettera ministeriale del 7 maggio n. 5703/6003. Io poi non ho mancato di interessare tanto il Sindaco quanto la Giunta Municipale per un'azione efficace presso il Valentini cui si è fatto opportunamente considerare i vantaggi che possono derivargli dalla libera disponibilità della sua quadreria.

Però, ad onta di tutto ciò e sebbene la Giunta Municipale siasi anche mostrata disposta di aggiungere £ 30 al compenso pecuniario offerto da codesto Ministero, per elevarlo a £ 100, il Valentini rimane fermo ed insiste nella precedente dichiarazione rimessa originalmente a Vostra Eccellenza; e credo che ogni ulteriore insistenza lo confermerebbe maggiormente nell'idea che i due dipinti prescelti abbiano un valore di molto superiore di quello reale.

Oramai soltanto la rigorosa applicazione delle disposizioni sulla tutela monumentale potrà indurre il Valentini ad accettare la proposta fattagli: ed io non mancherò di adoperarmi in questo senso con tutto zelo. Anzi debbo avvertire che essendo qui affatto sconosciuti il chirografo sovrano del 1802 e l'editto Pacca, ho creduto opportuno riassumerne e pubblicarne le principali disposizioni colla stampa di cui unisco un esemplare. Non so se, strettamente, avessi facoltà di fare tale pubblicazione ma spero che la Signoria Vostra vorrà approvare l'operato mio.

Con ossequio.

Il regio Ispettore Vittorio Aleandri

29*. 1900, giugno 22, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione domanda all'Ispettore per i Monumenti e Scavi di Antichità di San Severino Marche quale offerta Gustavo Valentini possa ritenere adeguata per la cessione dei due dipinti di sua proprietà attribuiti al Maratta e al Caravaggio.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Al Signor Vittorio Aleandri Ispettore dei Monumenti, San Severino Marche

Ringrazio la Signoria Vostra per i buoni uffici prestati presso il Signor ingegnere Valentini per indurlo a cedere a codesta Pinacoteca Civica i due noti quadri, uno attribuito al Maratta e l'altro al Caravaggio, e plaudo alla idea avuta di rammentare, in un manifesto a stampa, le principali disposizioni del chirografo sovrano 1 ottobre 1802, tuttora vigente nel territorio dell'ex Stato Pontificio.

Mi duole che la buona volontà di Vossignoria e di codesto Signor Sindaco non siano riusciti a vincere la resistenza dei Signori Valentini, e più mi dorrebbe di dover ricorrere alla rigorosa applicazione della legge.

Veda, perciò, la Signoria Vostra, di far sapere quali precisamente sarebbero le pretese dei Signori Valentini per cedere alla quadreria del paese natale i due quadri in questione. Se tali pretese non fossero eccessive questo Ministero non ricuserebbe di cercare una via di amichevole componimento.

firmato Fiorilli

30*. 1900, luglio 11, Roma

Il deputato del Parlamento Giovanni Mestica informa il Ministero della Pubblica Istruzione circa la necessità di una famiglia di San Severino Marche, nel documento citata in forma anonima, di vendere la privata quadreria, chiedendo informazioni circa l'istruttoria da

seguire.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Caro Fiorilli,

una famiglia di San Severino Marche vorrebbe vendere la sua privata Pinacoteca. Vi prego di significarmi quali pratiche dovrebbe fare per ottenere, ove occorra, il permesso dal Governo. In attesa di sollecita risposta dalla vostra cortesia, vi saluto cordialmente
affezionatissimo amico

Giovanni Mestica

31*. 1900, luglio 17, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione indica al deputato del Parlamento Giovanni Mestica l'iter procedurale da seguire per ottenere di alienazione di private quadriere.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Ministero della Pubblica Istruzione

Divisione Generale per le Antichità e Belle Arti

All'onorevole professore Giovanni Mestica Deputato del Parlamento, Roma

Onorevole professore,

la famiglia di San Severino Marche, la quale ha in animo di vendere la sua privata quadreria deve, anzitutto chiedere il permesso in carta bollata da £ 1.70 a questo Ministero.

Si manderà, allora, persona in apposito delegata a esaminare i quadri, per vedere se ve ne siano di così gran pregio da poter essere acquistati per una Galleria Nazionale o per altra Pinacoteca Pubblica, avendo lo Stato il diritto di prelazione, a norma del sovrano editto del 7 aprile 1820 tuttora vigente nelle ex Province dello Stato Pontificio.

Per i quadri che non saranno scelti a tale scopo, potrà essere concessuta la vendita, sempre fatta la condizione, voluta dal citato editto, che qualora i quadri fossero esportati all'estero (cioè oltre gli antichi confini dello Stato Pontificio), gli esportanti si muniranno della relativa licenza al competente ufficio di Ancona; pagando, oltre al diritto di licenza la tassa prescritta del 20% sul prezzo di stima.

Mi è grato, egregio professore, cogliere questa occasione per stringervi cordialmente la mano.

firmato Fiorilli

32*. 1900, luglio 29, Roma

Il deputato del Parlamento Giovanni Mestica scrive alla Direzione Generale del Ministero interessandosi della disputa sulla quadreria Valentini.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

[carta intestata della Camera dei Deputati]

Caro Commendatore Fiorilli,

nella risposta che mi faceste sulla domanda della famiglia Valentini di San Severino Marche per ottenere l'autorizzazione a vendere dei quadri, mi indicavate la via da seguirsi. Ora poi mi scrivono da colà che su questo argomento ha carteggiato col Ministero il Signor Vittorio Emanuele Aleandri: ivi ispettore dei monumenti e degli scavi. Accludendovi qui per brevità il relativo promemoria, vi prego di favorirmi una risposta sulla proposta che avrebbe fatto la famiglia Valentini.

Cordiali saluti

Affezionatissimo amico Giovanni Mestica

[A lato] Promemoria:

Il commendator Fiorilli concesse ai fratelli Valentini la libera disponibilità della Pinacoteca a condizione che i proprietari cedessero al Municipio di San Severino due quadri (raffiguranti l'uno Esaù e Giacobbe, l'altro il Bambino Gesù) per la somma di £ 70, prezzo molto inferiore al valore reale.

I fratelli Valentini son disposti a dare la preferenza al Municipio di San Severino pei due quadri richiesti, ma soltanto a parità di condizione con gli altri offerenti.

33*. 1900, agosto 14, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione prega il deputato del Parlamento Giovanni Mestica, intervenuto nella disputa sulla quadreria Valentini, di moderare le pretese del venditore.

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Ministero della Pubblica Istruzione – Divisione Generale per le Antichità e Belle Arti

All'onorevole professore Giovanni Mestica Deputato del Parlamento, Roma

Oggetto: quadreria Valentini

Onorevole Signore,

il 22 giungo il Ministero invitata l'ispettore Aleandri a informare delle precise condizioni alle quali l'ingegnere Valentini, da San Severino Marche, è disposto a cedere per la Pinacoteca del suo paese i due quadri già prescelti. Appena arriverà la risposta mi affretterò a comunicargliela; prego intanto la Signoria Vostra a far valere la Sua autorevole parola per moderare il più possibile le pretese del Valentini, in modo che egli non veda soltanto lo svantaggio recatogli dalla prelazione cui il Governo ha diritto, ma abbia presente il vantaggio che gli deriva per la libera esportazione degli altri quadri.

Mi creda con stima

firmato Carlo Fiorilli

34*. 1901, Agosto 30, Macerata

L'avvocato Servilio Marsili, procuratore degli eredi beneficiari del fu conte Antonio Carradori, scrive alla Direzione Generale delle antichità e belle arti, circa la necessità di nominare un perito esperto d'arte per determinare il valore dei quadri esistenti nella galleria Carradori in Recanati. A tale scopo domanda il permesso di far intervenire il professore Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie di Venezia.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

35*. 1901, settembre 6, Roma

La Direzione generale antichità e belle arti del Ministero della Pubblica Istruzione autorizza Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie di Venezia, alla valutazione dei quadri appartenenti agli eredi di Carradori Antonio, già senatore del Regno, a patto che il costo integrale della perizia non venga imputato a carico del Ministero.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

36*. 1901, settembre 6, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione notifica al procuratore della famiglia Carradori, avvocato Servilio Marsili, l'autorizzazione all'intervento del professore Giulio Cantalamessa per la valutazione dei quadri esistenti nella galleria Carradori di Recanati.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

37*. 1901, settembre 8, Venezia

Il Professore Giulio Cantalamessa comunica al Ministero l'intenzione di recarsi a Recanati per stilare la perizia relativa ai quadri esistenti nella galleria Carradori; dichiara inoltre

che le relative competenze economiche saranno integralmente imputate a carico degli eredi committenti, senza alcun aggravio di costo per il Ministero.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

38. 1902, aprile 5, Venezia

Il Direttore delle Gallerie di Venezia Cantalamessa informa il Ministero della Pubblica Istruzione circa la presenza, fra i dipinti della galleria Carradori di Recanati, di è un *ritratto di uomo virile* ascrivibile a Lorenzo Lotto. Cantalamessa riferisce di aver pregato i proprietari di spedire il quadro a Venezia per un necessario restauro, dimostrando inoltre interesse per l'acquisto dell'opera; egli domanda altresì al Ministero di concedere il libero transito dell'opera al fine di far risparmiare alle Gallerie veneziane il costo derivante dalla tassa governativa, altrimenti computata dagli eredi Carradori come maggiorazione sul prezzo.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn;

Riferimenti bibliografici: Ceriana 2011, p. 62.

Direzione r.r. Gallerie

Al Ministero d'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Oggetto: ritratto virile nella galleria Carradori a Recanati

Nel mese di ottobre 1901 io andai a Recanati a far la stima dei quadri della Galleria Carradori, secondo licenza datamene dal R. Ministero con lettera N. 13162-13931 del 6 settembre.

Trovai fra i moltissimi dipinti un ritratto virile che mi parve doversi attribuire a Lorenzo Lotto, benché la tinta fosca cagionata da vecchie vernici impedisse un giudizio di vera certezza. Lo stimai lire 2500 ma pregai i proprietari di mandarmi il quadro a Venezia, affinché cautamente io lo facessi nettare dal lordume che lo deturpa, e insieme facessi consolidare qualche punto in cui il colore ha fatto bolla.

Aggiunsi che, ove quest'opera di pulitura avesse allo scoperto un vero e bel ritratto del Lotto, quale io l'ho intraveduto attraverso l'imbratto, il mio prezzo di stima avrebbe dovuto essere almeno raddoppiato, sicché gli eredi avranno interesse di permettere che la pulitura fosse fatta, ed io li assicuravo che del quadro avrei avuto la cura medesima che volvo alla protezione dei quadri della Galleria. aggiunsi anche che, se, a riparazione finita, il ritratto mi fosse parso desiderabile, avrei chiesto ad essi che delegassero un perito a scelta, non volendo io per delicatezza essere a un tempo estimatore ed acquirente.

Questo discorso medesimo ho di poi ripetuto in lettere al conte Rodolfo Tamassini, uno degli eredi, e all'Avv. Servizio Marsili, curatore dell'eredità e ormai essi hanno deliberato di contentarmi. Ma c'è la difficoltà dell'editto Pacca!..... Se essi onestamente, come io suppongo che stiano per fare, denunceranno il prezzo di stima da una scritta nell'inventario, dovranno cominciare col pagamento d'una tassa di cinquecento lire! Or questo pesa che sarebbe appena tollerabile ov'essi avessero venduto il quadro effettivamente, è troppo grave per chi è mal certo della sorte che l'attende. Se poi avvenisse che il ritratto è messo da ultimo fosse acquistato per questa Galleria, la tassa pagata non significherebbe che aumento di prezzo, non potendosi in alcun modo prevedere che i proprietari si rassegnino a perdere la somma sorsata. Mi sembra perciò che sia questo uno di quei casi in cui il Ministero può ragionevolmente concedere il libero transito dell'oggetto; il quale infine sarebbe spostato da Recanati a Venezia, per desiderio e richiesta d'un Funzionario Governativo, con la mira di farne, quando sarà stato meglio studiato, una nuova ricchezza ad una Galleria Nazionale; sarebbe oggetto mandato in esame, consegnato alla responsabilità del Funzionario stesso, custodito in locali dello Stato, sottratto alla vista di negozianti o d'altri che potessero invogliarsene.

È un complesso di ragioni che possono giustificare, a parer mio, la gratuità dell'esportazione; e se il Ministero se ne convince, voglia avere la bontà di dare le necessarie istruzioni all'ufficio di esportazione di Ancona e dagli Uffici stessi doganali, se ciò gli parrà necessario, perché l'esenzione dalla tassa sia applicata alla cassetta, contenente un dipinto in tavola, che presenterà il Sig. Raffaele Marchesini di Macerata indirizzata a me nella mia qualità di Direttore.

Sarò molto grato al R. Ministero che darà a questa lettera una risposta sollecita.

Confermo la dichiarazione del mio rispetto

Il direttore Cantalamessa R. R. Gallerie di Venezia.

39*. 1902, aprile 15, Venezia

Il Ministero della Pubblica Istruzione chiarisce i termini della richiesta del direttore delle Gallerie di Venezia Cantalamessa (come al precedente documento n. 38): il *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto della galleria Carradori di Recanati, previa registrazione e versamento della tassa prescritta, potrà essere trasferito a Venezia per l'intervento di restauro, nel caso venisse in seguito acquistato dalle Gallerie veneziane, la tassa governativa verrà rimborsata agli eredi Carradori.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

40*. 1902, aprile 21, Venezia

Pietro Paoletti delle Regie Gallerie di Venezia porge istanza al Ministero della Pubblica Istruzione circa la necessità di impartire all'ufficio erariale di Ancona le disposizioni necessarie per il rimborso della tassa di esportazione agli eredi Carradori.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

41*. 1902, maggio 1, Roma

Carlo Fiorilli, direttore della Direzione generale di antichità e belle arti del Ministero della Pubblica Istruzione, conferisce indicazioni all'ufficio erariale di esportazione degli oggetti d'arte e antichità di Ancona circa l'esportazione a Venezia del *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

42*. 1902, maggio 1, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione informa il direttore delle Regie Gallerie di Venezia circa le disposizioni impartite all'ufficio di importazione d'oggetti d'arte di Ancona.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

43*. 1902, maggio 31, Ancona

La direzione dell'ufficio di esportazione degli oggetti d'arte e antichità di Ancona informa il Ministero della Pubblica Istruzione di non aver ancora ricevuto richiesta di esportazione a Venezia relativa al ritratto attribuito a Lorenzo Lotto di proprietà degli eredi di Carradori Antonio.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

44*. 1902, giugno 5, Venezia

Il direttore delle Gallerie di Venezia, Giulio Cantalamessa, riferisce al Ministero circa le lungaggini relative ai permessi di esportazione del dipinto attribuito a Lorenzo Lotto di proprietà degli eredi Carradori.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

45. 1902, giugno 15, Venezia

Verbale di consegna del presunto dipinto di Lorenzo Lotto alle direzione delle Gallerie di Venezia.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: Ceriana 2011, p. 63.

Direzione r.r. Gallerie

Al Ministero d'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Oggetto: arrivo del quadro di Lorenzo Lotto

In seguito agli accordi già presi col Cav. Giulio Cantalamessa, il Sig. Raffaele Marchesini di Macerata (quale rappresentante degli eredi Carradori) consegnava ieri l'altro dietro regolare ricevuta, a questa direzione, il ritratto attribuito a Lorenzo Lotto; dipinto di cui si riferisce per ultimo la lettera spedita dal Cav. Giulio Cantalamessa da Macerata a codesto R. Ministero, l'11 del corrente mese.

Colgo l'occasione per confermare il mio profondo rispetto.

Il direttore Pietro Paoletti

46. 1902, giugno 26, Venezia

Giulio Cantalamessa riferisce al Ministero della Pubblica Istruzione circa il *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto; il documento attesta come sull'attribuzione si trovino concordi Antonio Rotta, Silvio Rotta, Angelo Alessandri, Ettore Tito, Roberto Ferruzzi, esperti d'arte. Il Direttore delle Gallerie di Venezia prega il Ministero di poter trattare l'opera per la cifra di 4.000 £, e fino a 5.000 £, con gli eredi Carradori, esprimendo il desiderio di condurre una veloce trattativa: molti commercianti d'arte potrebbero infatti interessarsi all'opera e trattare anche clandestinamente con i proprietari.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: pubblicato in trascrizione integrale al link: <<http://archividelrestauro.unimc.it/cantalamessa2.htm>>; citato in Ceriana Riferimenti bibliografici; Ceriana 2011, p. 63.

Direzione r.r. Gallerie

Al Ministero d'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Oggetto: ritratto virile nella galleria Carradori a Recanati

Il ritratto virile che trovasi a Recanati nel palazzo Carradori, è dipinto in una tavola alta m.0,77, larga 0,57. Vi è rappresentato, in mezza figura, un uomo circa quarantenne, di pelle olivastria, barbato, di espressione malinconica affissato all'osservatore con occhi che sembrano inquisire e scrutar nel profondo dell'anima. Il capo è coperto da un berretto nero, cha lascia scoperta la bellissima fronte; la veste è un lucco rosso, legato alla cintura. Nella mano destra lo sconosciuto personaggio ha una carta piegata; la mano sinistra non si vede, ma è ovvio immaginare che ci dovesse essere e forse s'appoggiava col pollice alla striscia di cuoio cingente l'addome. Ora la manica sinistra è ridipinta, e sembra che il restauratore debba nel sviluppo delle pieghe capricciose aver seppellito la mano. Del resto, il ritratto non può dirsi in troppo cattivo stato. Lievi incrostature nel fondo bruno e nel vestito, due assai ristrette offendono anche la massa nereggiante dei capelli. Quel po' di sudiciume che vela e smorza tutto il dipinto, può essere rimosso cautamente, senza pericolo che il pregevolissimo ritratto abbia a patire la più lieve corrosione, i piccoli sollevamenti possono essere appianati con mezzi consueti.

Tengo questo ritratto quasi nascosto per tema che altri conoscitolo, s'affrettino a fare

offerte ai proprietari. Ho scelto però un gruppo di uomini che alla qualità di amici fidelissimi della Galleria congiungono acuto discernimento delle pitture antiche e ad essi l'ho mostrato, dopo averne avuto promessa che non ne avrebbero parlato con chichessia. Sono Antonio Rotta, Silvio Rotta, Angelo Alessandri, Ettore Tito, Roberto Ferruzzi. Riferisco al Ministero che l'impressione loro è stata oltremodo favorevole, e in tutti s'è acceso vivissimo il desiderio che il ritratto sia, nel più breve tempo possibile assicurato alla Galleria di Venezia.

L'attribuzione a Lorenzo Lotto mi pare oramai che vada nel numero di quelle a cui non si può fare contrasto senza negare l'evidenza. Non ha questo ritratto il valore di quello del Vescovo De Rossi del museo di Napoli, di quello dell'uomo dalla barba rossa della Galleria di Roma, ma è pur tela che può prendere un alto posto nell'estimazione dei conoscitori; e veramente la significazione del tipo morale di un individuo umano non potrebbe essere più eloquente, il sentimento dell'austerità, la traccia di gravi pensieri non potrebbero essere espressi per via più sicura e più semplice, la modellazione stessa delle forme è perfetta.

Il Ministero già sa che io ho persuaso i proprietari del ritratto a farne fare sotto i miei occhi la riparazione, per ragionar poi della convenienza dell'acquisto per questa galleria. Ora le esortazioni dei prudenti uomini che ho nominato hanno mutato il mio pensiero. Mantenere a lungo i proprietari nell'incertezza non è cosa buona, è facile che essi medesimi diffondano la notizia del ritratto lasciato in mia mano, né io potrei ribellarmi a un che mi chiedesse di vederlo e alla richiesta accompagnasse un loro biglietto, in cui io fossi pregato di mostrarlo, un rifiuto a chi recasse un tal passaporto sarebbe causa di scandalo, e oltretutto accenderebbe le fantasie sull'alto valore che al ritratto s'ascrive. Noti anche il Ministero che a Venezia vi sono persone che, senza pur vedere il dipinto, possono pregiarlo solo pel fatto che io lo pregio, e possono anche clandestinamente trattare coi proprietari, e infine con mio gran dolore ritogliermelo, orgogliosi di avermi preceduto. Le lentezze in siffatte cose possono sempre recar danno amaro, e le imprese si vincono da chi corre più velocemente che è pittura da dirsi portentosa, e nemmeno.

Perciò, se il Ministero me ne dà facoltà, io mi propongo di venir subito a trattativa diretta coi proprietari. La stima di £ 2.500, ch'io feci di questo ritratto, come il Ministero sa, ormai mi sembra troppo bassa. Vorrei spontaneamente aumentarla fino a £ 4.000, confidando che la lealtà della mia condotta renda i proprietari disposti e pronti all'assenso, ma vorrei anche che a vincere le possibili difficoltà che non difficilmente s'incontrano lungo la via, il Ministero mi lasciasse un margine all'aumento, dandomi facoltà preventiva di concludere l'affare, anche se con la cifra dovesse giungere al raddoppiamento della mia prima stima.

Confermo i sentimenti profondi del mio rispetto

Il direttore Cantalamessa

47. 1902 risposta a fog. del 26 giugno

Il Ministero della Pubblica Istruzione prescrive al direttore delle Gallerie di Venezia di acquistare il ritratto attribuito a Lorenzo Lotto, previa valutazione svolta in contraddittorio con il procuratore degli eredi Carradori. Il Ministero richiede inoltre l'invio di una fotografia dell'opera (figura n. 9).

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 63.

Il direttore Cantalamessa

Regno d'Italia

Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Al signor direttore della r.r. Gallerie, Venezia

Oggetto: ritratto virile proveniente dalla galleria Carradori in Recanati

Alla S.V. era parso di ravvisare in quel ritratto un'opera di Lorenzo Lotto, ma poichè, come

Ella scriveva nella nota 5 aprile p.p. numero 1833 «la tinta fosca, cagionata da vecchie vernici, impedisce un giudizio di vera certezza» stimò quel quadro £ 2.500, proponendo peraltro, agli eredi Carradori di mandarlo a Venezia a farlo ripulire dal lordume e a farvi consolidare qua e là il colore, e se «quest'opera di pulitura» sono ancora sue parole «avesse messo allo scoperto un vero e bel ritratto del Lotto, il suo prezzo di stima avrebbe dovuto essere raddoppiato» e se a codesta R. R. Galleria il quadro fosse parso desiderabile la S.V. avrebbe chiesto agli eredi «che delegassero un perito a loro scelta, non volendo Ella per delicatezza, essere a un tempo estimatore ed acquirente».

Gli eredi accettarono e il quadro fu mandato a Venezia.

La ripulitura stabilita non venne fatta, il quadro si trova, per ciò, nelle stesse condizioni per le quali la S.V. gli aveva attribuito il valore di £ 2500, e non pertanto Ella, inteso il parere di tre pittori afferma ora che l'attribuzione del quadro a Lorenzo Lotto non può essere contrastata senza negare l'evidenza, e chiede senz'altro la facoltà di trattare l'acquisto del dipinto elevandone il prezzo anche al doppio della stima, cioè a £ 5000.

Il Ministero non mette in dubbio la competenza e la serietà dei giudici interrogati dalla S.V., ma non sa spiegarsi come un quadro la cui tinta fosca, cagionata da vecchie vernici, impediva a Lei nell'aprile «un giudizio di vera certezza» sull'autore di esso, oggi, nelle identiche condizioni, possa consentire a tre pittori un giudizio di assoluta autenticità, tanto più il sudiciume di un quadro che impedisce all'occhio di vederne il colore originale e i contorni precisi essendo un fatto materiale, non un apprezzamento.

Poi c'è un impegno con gli eredi in termini molto precisi: il quadro, sporco com'è, non può valere più di 2500 lire, la mandino a Venezia, dove sarà ripulito, e se la ripulitura scoprirà un vero e bel ritratto del Lotto, se ne potrà trattare l'acquisto per le R. R. Gallerie raddoppiando anche il prezzo di stima, sempre, però col concorso di un perito scelto da loro avendo Ella dichiarato di non volere «per delicatezza» essere ad un tempo estimatore ed acquirente». Per tutte queste ragioni, dunque, il Ministero ritiene che non si possa nè si debba passar sopra ai patti stabiliti, per i quali il quadro fu mandato a Venezia. Lo si faccia ripulire e poi si decida in contraddittorio col perito nominato dagli interessati.

Essi potranno rinunciare a nominarlo, ma non dobbiamo essere noi ad imporre, quasi, la rinuncia di questa condizione che da noi stessi fu consigliata. Insieme con le proposte che la S.V. a suo tempo mi farà per l'acquisto del quadro, ne gradirò una buona fotografia.

Il ministro

firmato Fiorilli

48*. 1902, luglio 9, Venezia

Giulio Cantalamessa, direttore delle Gallerie di Venezia, porge sollecito al Ministero della Pubblica Istruzione circa le procedure da espletare per formalizzare l'acquisto del dipinto attribuito a Lorenzo Lotto appartenente alla collezione Carradori di Recanati.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

49. 1902, agosto 1, Venezia

Il direttore delle Regie Gallerie di Venezia riferisce al Ministero di aver convocato un restauratore per il dipinto, già Carradori, attribuito a Lorenzo Lotto con spese di restauro a carico degli eredi proprietari. Cantalamessa insiste sulla certezza d'attribuzione dell'opera ed esorta il Ministero ad inviare esperti di storia dell'arte di sua fiducia per visionare il dipinto pervenuto a Venezia; prosegue inoltre affinché venga impiegata celerità nella gestione delle pratiche amministrative, spinto dal timore del manifestarsi di altre offerte di acquisto. Il documento fornisce un'interessante attestazione del pensiero critico di Giulio Cantalamessa.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 64.

Direzione delle r.r. Gallerie

Al regio Ministero d'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Risposta al n. 11226/13035 29 luglio

Oggetto: ritratto virile proveniente dalla galleria Carradori

Il Ministero sarà obbedito. Ho già chiamato un riparatore, scegliendo un uomo che reputo abile e prudente, e la riparazione sarà fatta a spese degli eredi Carradori.

Io sperava, del resto, avere spiegato al Ministero le ragioni per cui lo pregavo di permettermi un cambiamento di condotta. Un'operazione più prolungata del dipinto, dopo che questo è stato portato a Venezia, un esame più maturo hanno diffuso una maggior luce nella mia mente o, piuttosto, hanno portato al grado di evidenza un pensiero su cui prudentemente avevo dapprima fatto delle riserve. Dei pensieri subitanei si potrà spesso diffidare, ma quelli che dapprima sono annunciati come presumibilmente buoni, e poi grado a grado, per virtù di ponderazione, per insistenza di studio, non mutano natura, ma fuggono di giorno la nebbia, finché non l'abbiamo spazzata del tutto, quelli sono pensieri buoni indubitabilmente. Quando poi colui nel cui cervello il pensiero s'è andato elaborando e illimpidendo a mano a mano, sente intorno a sé gli uomini più autorevoli ch'ei possa consultare, prorompere in un coro concorde, manifestando quello stesso pensiero e incoraggiando all'azione, il convincimento s'illumina e si colora di non so che esaltazione, e si trae dietro in compagnia un desiderio di trarre dalla scoperta fatta un beneficio e il desiderio e il mio caso non avrebbe potuto essere più nobile. Mi consenta il Ministero di usare questa orgogliosa parola, poiché esso sa che la sola brama d'arricchire di opere egregie questa Galleria ha finora ispirato e sempre ispirerà le mie proposte.

Non c'è dunque alcuna contraddizione tra la mia lettera del 5 aprile e l'altra del 26 maggio. La mente è rimasta sulla stessa linea, la seconda non è che il mio annunzio d'esser pervenuto ad una meta che la prima aveva già additato. E se è parso al Ministero che, non essendo fatta la ripulitura, dovessero necessariamente persistere certi impedimenti alla sicura attribuzione, dei quali io parlavo nella prima lettera, voglia anche considerare ora che altro è guardare una pittura appesa alla parete d'un'ampia e non rischiarata sala d'un palazzo antico, altro è averla nelle mani liberamente, metterla alla luce viva, esplorarne lo stile con la [***] anche leggermente ora essa appare inforcata. Ripeto che sull'attribuzione di questo ritratto a Lorenzo Lotto io non posso più aver dubbi e se il Ministero vorrà mandare esperti conoscitori a vederlo (della qual cosa io non potrei ragionevolmente dolermi, anzi vi scorgerei un atto di prudenza), confido ch'essi confermeranno la mia parola. Non solo è di Lorenzo Lotto, ma è dipinto di notevolissima bellezza, inedito, ignorato, scoperto da me! Se poniamo al sig. Bernardo Berenson, che ha studiato sì amorosamente questo insigne maestro veneziano, venisse a conoscerlo, certo tenterebbe ritogliermelo, offrendo uno di quei prezzi che gli opulenti americani (per conto dei quali si dice che egli negozi in Italia) da qualche tempo sogliono offrire, e io non avrei altra consolazione che quella di osservare al Ministero che la mia sollecita di acquisto, da me raccomandata nella seconda lettera, era la sola che avrebbe salvato il quadro alla Galleria di Venezia, e aggiungerei malinconicamente che una fatale sfortuna mi perseguita ogni volta che propongo al Ministero l'acquisto di un quadro di Lorenzo Lotto. Insomma, finché nella mia mente rimaneva un residuo d'incertezza, era prudente la condotta ch'io stesso avevo prefisso, e poi annunciata al Ministero della lettera del 5 aprile, nato il convincimento che l'attribuzione già intravveduta era giusta, diveniva prudente tener l'altra via, ed era ragionevole anche la spontanea offerta d'un prezzo maggiore di quanto la mia prima stima avea stabilito, quando qualche nube di dubbio mi vagava nella mente. Le istruzioni dell'ultima lettera ministeriale saranno obbedite, ripeto, ma voglia il Ministero augurare a sé medesimo, ed anche a me che possiamo andar immuni dalle insidie, che io ho accennate nella lettera del 26 maggio, e che forse saranno agevolate

e moltiplicate dal troppo largo tempo che dovrà decorrere prima di venire ad una trattativa coi proprietari, e voglia anche augurarsi che, a pulitura fatta, il perito estimatore scelto dai proprietari non alzi il prezzo ad un limite molto superiore a quello che io prefiggevo adesso, e che, verosimilmente i proprietari avrebbero accettato.

Se provvida è stata la nuova legge disponendo che da varie sorgenti provenga al Governo un fondo al quale dia i mezzi di acquistare opere di sommo valore artistico e, per conseguenza, di gran prezzo, se la legge oltracciò fra le sorgenti destinate a concorrere alla formazione di questo fondo ha voluto che fosse annoverata la metà di quel che frutta la tassa d'ingresso nei musei e nelle gallerie, mi si conceda di manifestare la speranza che l'altra metà sia spesa coi criteri di prima. Quasi ogni Galleria italiana si è accresciuta in questi ultimi anni di opere d'alto pregio e il Ministero non avrebbe ragione, a me sembra di cambiare strada del tutto, considerando che non può pentirsi di quella che ha tenuto. Le opere di sommo valore sono certamente le più desiderabili, ma non le sole desiderabili. V'è una serie di artisti intermedi, in cui ha sfavillato un lampo di originalità, in cui s'è svolto un vivido sentimento, comechè di secondo ordine e la scienza storica li insegue e li studia, e le gallerie, le quali ai nostri giorni hanno cominciato a partecipare della natura degli archivi, non sembrano complete, se quegli artisti ne sono assenti. In essi è talora l'annuncio dei grandi che sopravverranno, talora sono i documenti d'un principio che si scompone, ed anche per questo sono interessanti, poichè quel che preme è la larga concezione dello svolgimento storico di periodo in periodo. Sono grandi artisti il Catena e Girolamo Dai Libri, dei quali abbiamo di recente introdotto opere in questa Galleria? No, ma sono amabili, hanno un loro personale carattere, e la loro comparsa avvicina la Galleria all'ideale integrità nell'ordine storico. Di recente m'è accaduto di scovar un quadretto di Bartolomeo Veneto nel seminario di Rovigo. E' opera di sommo pregio? No certamente, ma v'è l'anima d'un artista che senza occuparne la storia un posto di prima fila, forse nemmeno di seconda, ha pur un raggio di luce sua propria, che lo rende desiderabile in qualsiasi raccolta. Non voglia il Ministero scoraggiare dal far proposte di questa specie!

Confermasi sentimenti profondi del mio rispetto

Il direttore Cantalamessa

50. 1902, ottobre 20, Venezia

Giulio Cantalamessa riferisce al Ministero circa il compimento del restauro del *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto. Cantalamessa conferma inoltre al Ministero che intende avanzare agli eredi Carradori l'offerta di lire 4.000 £ per l'acquisto del dipinto.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 63.

Direzione r.r. Gallerie

Al regio Ministero d'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Seguito lettera 2068 1 agosto 1902

Oggetto: ritratto virile proveniente dalla galleria Carradori di Recanati. Allegata 1 fotografia A spese degli eredi Carradori è stata fatta una ripulitura del ritratto virile da me attribuito a Lorenzo Lotto, una ripulitura blanda e prudentissima ma che è bastata tuttavia a confermare me e què pochi artisti e conoscitori d'arte da me chiamati a consulto come il dipinto sia senz'alcun dubbio da ascrivere al suddetto maestro.

Il R. Ministero però non isperi di giudicarne il valore e nemmeno di comprenderne lo stato vero di conservazione dalla piccola fotografia che accompagno a questa lettera. E' la fotografia di un dilettante ed accusa nell'originale incertezze e corrosioni che non ci sono e benchè l'ottimo Prof. Angelo Alessandri l'abbia un po' corretta col lapis davanti al dipinto

essa (è necessario che il Ministero lo sappia) non rende il bel rilievo del viso, che spicca con bellissimo effetto dal fondo bruno; non rende la quiete che regna nella tonalità della veste, disturbata nella fotografia da molecole e da puntolini chiari che il quadro non mostra. Similmente si deve avvertire che lungo il lato orizzontale inferiore la fotografia mostra una serie d'informi macchie bianche, simili a quelle che dipenderebbero da scrostature; sono, invece, riflessi luminosi che vanno purtroppo ad annebbiare la mano destra che stringe una carta e che ha contorni netti e determinati bene. Il guaio vero è purtroppo nella mano sinistra ridotta a frammenti.

A questo proposito dirò che, prima di questa pulitura, un mantello rosso che pareva scivolar giù dall'omero sinistro, avvolgendo il braccio, giungeva alla mano, la copriva e l'avilluppava. Erano rozze pennellate d'un settecentista, a parere mio. Feci fare qualche timido tentativo dapprima per distruggerla, e veduto che l'operazione veniva bene e che nel disotto c'era la tempera delle pitture primitive, feci proseguire l'opera di distruzione, sentendo che non poteva mancare la mano col pollice sulla cintura. Infatti la mano c'era, ma mutilata. V'è il pollice posto nella posizione prevista, v'è l'indice, offeso però alla radice dell'unghia, e v'è un residuo del medio.

Il resto manca purtroppo, e questa mancanza è sufficiente spiegazione dell'espedito del mantello a cui il debolissimo settecentista s'era attenuto.

Questo logoramento parziale non può togliere però che il quadro non sia molto desiderabile per questa galleria, e prego vivamente il Ministero di secondarmi. La testa di quest'uomo pallidissimo, terreo, dagli occhi intelligenti e indagatori, disegnata e modellata con intuizione sicura e con ispirito semplificatore, è copia stupenda innanzi alla quale è ben tollerabile il danno della mano sinistra. Voglia pertanto il Ministero consentire che io avvii una trattativa coi proprietari del quadro, dichiarando in massima che mi piacerebbe acquistare il ritratto, e pregandoli, come sin da principio avevo proposto io stesso, a stabilire un perito che ne faccia la stima. E nel caso prevedibile che essi fiduciosamente si rimettessero alla mia onestà, voglia il Ministero darmi facoltà di offrir loro quattromila lire, giustificando l'aumento che io stesso farei alla mia prima perizia, che era di duemilacinquecento, col fatto che ora vedo allo stato di luce ciò che dapprima serbava ancora qualche nebbia, ossia che l'opera è veramente di Lorenzo Lotto.

Rinnovo la dichiarazione del mio rispetto

Il direttore Cantalamessa

51*. 1902, novembre 8, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione autorizza Cantalamessa ad avviare, in via definitiva, con gli eredi Carradori le trattative per l'acquisto del *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

52. 1902, novembre 21, Macerata

Giulio Cantalamessa, direttore delle Regie Gallerie di Venezia, riferisce al Ministero circa l'andamento delle trattative relative all'acquisto del dipinto attribuito a Lorenzo Lotto. Il documento attesta la volontà degli eredi di Carradori Antonio, disposti alla vendita del dipinto senza contraddittorio di esperti, a condizione di una maggiorazione sul prezzo di vendita, pari lire 5.000 totali. Cantalamessa prega il Ministero di non opporsi all'offerta nell'intento di eludere la pericolosa prova d'una perizia e il possibile intervento di compratori esteri.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 64.

Al Ministero dell'Istruzione Pubblica

Direzione generale antichità e belle arti, Roma

Oggetto: ritratto virile dipinto da Lorenzo Lotto appartenente all'eredità Carradori

Scrissi al Sig. Avv. Prof. Servilio Marsili di Camerino, curatore dell'eredità beneficiaria Carradori, proponendogli che scegliesse un perito, il quale facesse la stima del ritratto dipinto da Lorenzo Lotto ovvero se egli e gli interessati mettano fiducia nella mia probità, accettassero la mia offerta che era di quattro mila lire, con lettera in data di ieri il suddetto Sig. Avvocato mi scrive che in massima gli eredi Carradori sono disposti a consentire alla vendita stessa, tranne che esprimerebbero il desiderio che il prezzo fosse elevato almeno alla somma di lire cinquemila.

Voglia il ... Ministero non opporsi a questa aggiunta, la quale ci allontanerebbe anzi ci esclude la pericolosa prova d'una perizia, è questo un campo in cui oramai le idee di questo e di quel conoscitore sono lungi, non dico dal concordarsi (che ciò sarebbe in ogni caso fuori dalla possibilità) ma dall'avvicinarsi ragionevolmente, poiché i ricchi americani col rinnovare ogni tanto l'esempio di comperare a prezzo inusitatamente alto oggetti di valore secondario, hanno montato la testa dei proprietari, dei periti, dei negozianti e turbato affatto l'ordine usuale delle idee, che fino a ieri ancor parevano buone. Del resto, io pensavo che il prezzo di cinquemila lire pel ritratto di Lorenzo Lotto, di cui io ho proposto, di gran cuore ripropongo l'acquisto, sia tutt'altro che esagerato, se si pensa che il dipinto è veramente una cosa bella, e che non è facile trovare disponibile un altro ritratto dell'insigne veneziano. La Galleria di Venezia, che ha tanto interesse di adornarsi di qualche opera di questo maestro, dovrebbe, ove fosse il caso, non arretrarsi dinanzi a sacrifici, almeno tollerabili, che potesse costargli l'adempimento di siffatto voto, ma è da dire che nel caso presente, se pur era da desiderare che gli eredi Carradori accettassero tale e quale la mia offerta, la loro aggiunta non costituisce per noi un vero sacrificio né altera quell'equità di prezzo, la quale non può fissarsi mai in una cifra ben determinata, ma piuttosto entro un artista in cui varie cifre sembrano giuste egualmente. Voglia il Ministero con una sua parola permettermi di concludere prestissimo questo affare che molto mi preme.

Rinnovo la dichiarazione del mio rispetto

Giulio Cantalamessa Direttore della R. R. Galleria di Venezia

53*. 1902, novembre 21, Macerata

Essendo quasi trascorso il termine di sei mesi per il recupero della tassa di esportazione a Venezia del dipinto versata dagli eredi Cantalamessa, il direttore delle Gallerie di Venezia chiede al Ministero dell'Istruzione Pubblica di concedere una proroga al termine stabilito, in attesa della conclusione delle trattative di vendita.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

54*. 1902, dicembre 1, Roma

Carlo Fiorilli, direttore del Ministero della Pubblica Istruzione, Divisione antichità e belle arti, dà indicazione alla direzione dell'ufficio esportazione oggetti d'arte di Ancona di restituire agli eredi Carradori la tassa di esportazione versata per il ritratto attribuito a Lorenzo Lotto.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

55*. 1902, dicembre 2, Ancona

La direzione dell'ufficio esportazione oggetti d'arte di Ancona invia al Ministero della Pubblica Istruzione la quietanza richiesta di lire 512,50 depositate provvisoriamente dagli eredi Carradori per l'esportazione a Venezia del dipinto attribuito a Lorenzo Lotto.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

56*. 1902, dicembre 6, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione dispone che la direzione dell'ufficio esportazione oggetti d'arte di Ancona versi in restituzione agli eredi Carradori il deposito di £ 512,50.
ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

57. 1902, dicembre 6, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione autorizza il direttore delle Gallerie di Venezia all'acquisto del *ritratto di uomo virile* attribuito a Lorenzo Lotto alla somma richiesta dagli eredi Carradori di lire 5.000.

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 64.

58*. 1907, aprile 28, San Severino Marche

Francesco Luzi, sindaco di San Severino Marche informa la Direzione generale di antichità e belle arti circa la vendita di un trittico di Lorenzo d'Alessandro presso la Galleria Sangiorgi di Roma.

ACS, AABBA, Direzione generale, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Municipio di San Severino

All'illustrissimo direttore generale delle belle arti, Roma

Oggetto: trittico di Lorenzo da San Severino

Vengo informato che fra i quadri ed oggetti d'arte, già spettanti al dott. Nevin, vendibili in Roma nella Galleria Sangiorgi, è compreso il trittico, che si trovava già in casa Caccialupi in questa città, attribuito al pittore sanseverinate Lorenzo di maestro Alessandro; trittico nel quale la figura di San Girolamo, a destra della Vergine, si presume che rappresenti il notissimo giureconsulto Giovan Battista Caccialupi Olivieri, tanto che dal trittico stesso si dice tolto il ritratto del detto Caccialupi, che conservasi in questo palazzo comunale.

So che si sono fatte premure, da parte dell'ispettorato locale ai monumenti e gli scavi, perché il dipinto in parola venga acquistato dal Governo e ceduto a codesta Pinacoteca comunale, che vedrebbe così accresciuto il suo patrimonio artistico, prezioso ma scarso, con l'aggiunta dell'opera di uno dei più noti artisti patrii, che disgraziatamente è fra noi ben poco rappresentato.

Sapendo quanto sia l'interessamento della signoria vostra illustrissima per tutte le opere d'arte, per vedere rivendicate ad ogni Municipio quelle pregevoli memorie di cui va orgoglioso, mi lusingo, e la prego molto caldamente, che voglia interessarsi perché il pregevole quadro ritorni fra noi; come è nostro vivo desiderio, adoprandosi per parte sua con tutta l'alta influenza che le viene dall'ufficio e fin ancora dalla sua personalità.

Con la maggiore stima e ossequio

Il Sindaco G. Francesco Luzi

59*. 1907, maggio 13, Roma

Il Ministero della Pubblica Istruzione riferisce al Comune di San Severino di aver ricevuto l'istanza di acquisto del trittico di Lorenzo d'Alessandro in vendita presso la Galleria Sangiorgi in ritardo. In ogni caso l'esiguità dei fondi disponibili non avrebbe consentito di perfezionare l'acquisto in favore della civica Pinacoteca settempedana.

ACS, AABBA, Direzione generale, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Dal Ministero della Pubblica Istruzione

Al Sindaco di San Severino Marche (Macerata)

Oggetto: trittico di Lorenzo da San Severino

La lettera del 28 aprile della signoria vostra è giunta la Ministero quando la vendita della galleria Sangiorgi era compiuta. Ma a prescindere da ciò, non sarebbe stato possibile a questo Ministero l'acquisto del quadro di Lorenzo maestro Alessandro allo scopo di cederlo alla Pinacoteca civica di codesta città, opponendosi la legge del 12 giugno 1902 n. 185 e quella di contabilità generale dello Stato.

Il Ministro firmato Avena

60*. 1907, agosto 22, Treia

Nicola Acquaticci, Ispettore per i Monumenti e gli Scavi di antichità del mandamento di Treia, informa la Direzione Generale di antichità e Belle Arti dell'illecita vendita di una tavola di Lorenzo Lotto. Riferisce inoltre che un cittadino treiese è intenzionato al alienare un busto in marmo, raffigurante *la Maddalena*, attribuito al Bernini, stimato lire 3000 [figura n. 11].

ACS, AABBA, *Direzione generale*, III v., p. II, b. 275, ff.nn., cc.nn.

Regio Ispettorato Monumenti e Scavi di Antichità Mandamento di Treia (Marche)

All'illustrissimo Sig. Corrado Ricci, direttore Generale Antichità e Belle Arti, Roma

Illustrissimo Sig. Commendatore,

durante l'Esposizione di Arte Antica venne a mancare a Treia, per una vendita occulta, una pregevolissima tavoletta di Lorenzo Lotto. Allora io non avevo l'ufficio di Ispettore come oggi è e forse la detta opera non sarebbe andata perduta per lo Stato. Ora, da privato di qui, si sta trattando la vendita di un busto in marmo, la Maddalena, che da più intelligenti vuolsi opera del Bernini, a giudicare almeno dal prezzo che si offre di £ 3000.

Io non sono sicuro di attribuire la detta opera al Bernini, intanto ne ho cavata fotografia, di cui mi permetto di inviarle una alla S. V. Illustrissima, per un giudizio autorevolissimo sull'oggetto. Il proprietario accetta la scheda per gli elenchi governativi e nel caso di vendita preferirebbe lo Stato.

Ciò ho procurato per debito di ufficio, senza essermi pronunciato sul merito di detta opera d'arte, rimettendomi al suo illuminato discernimento per ogni mia regola.

Con ogni rispetto [...]

devotissimo Nicola Acquaticci

61*. 1907, novembre 25, Roma

Il professore Paolo Paolini di Roma rassicura il Ministro della Pubblica Istruzione circa l'acquisto di un dipinto su tavola dal parroco di Potenza Picena. Si tratta della tavola rappresentante *la Madonna col Bambino, san Francesco, san Giovannino, sant'Antonio da Padova, angeli musicanti e cherubini* di Bernardino di Mariotto.

Per l'opera, identificabile con certezza grazie alla fotografia allegata [figura n. 12], attestante anche il cattivo stato di conservazione del dipinto all'anno, viene ritenuta dall'acquirente di non particolare pregio; Paolini porge tuttavia assicurazione al Ministero circa la possibilità di restituzione del dipinto, in deposito presso l'atelier di Leopoldo Aretini di Firenze.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1184, cc.nn.

Firenze

Egregio signor commendatore,

so che la Direzione Generale di Antichità ha fatto ricerca di un quadro venduto a me da don Marino Starnatori di Potenza Picena (Macerata – Marche).

Siccome a me risultava di sua proprietà privata da documenti ineccepibili e che tengo a disposizione della signoria vostra, così non ho avuto alcuna difficoltà ad acquistarlo.

Che l'oggetto sia sì o no di sommo pregio spero che la qui unita fotografia varrà a convincere

esaurientemente che non lo è. Esso è, a mio parere, un prodotto abbastanza grossolano di qualche oscuro artista della scuola umbro-marchigiana assai difficile a definire. Era mia intenzione di restaurarlo essendo in pessime condizioni: ma dato questo, sospendo ogni decisione e pongo fin d'ora a disposizione della signoria vostra detto quadro dichiarando che esso è in deposito presso Leopoldo Aretini 28 Vignanuova, Firenze. Io non compero a scopo di lucro ma soltanto per mio piacere. Pure se il quadro interessasse al Ministero non ho nessuna difficoltà a cederglielo senza interesse alcuno.

Prego scusare l'indecenza della fotografia, ma non ne ho altra al momento e d'altra parte ho creduto urgente mettere in chiaro quanto sopra.

Per qualunque altro schiarimento sono a completa disposizione della signoria vostra. Intanto col più distinto ossequio mi pregio dirmi della signoria vostra

Professor Paolo Paolini

Via Sistina 42, Roma

62*. Senza data, successivo al 24 maggio 1907

Verbale manoscritto a cura della Direzione Generale di antichità e belle arti circa l'alienazione della tavola di Lorenzo Lotto derivante dalla predella del polittico di San Domenico di Recanati, in seguito proprietà Grimaldi. [A lato: *Appunti dedotti dall'esame degli atti amministrativi della vicenda dell'illecita vendita in Francia di un dipinto di Lorenzo Lotto, posseduto dal conte Grimaldi di San Severino Marche. L'arco temporale delle vicende riassunte va dal novembre 1905 al maggio 1907*].

ACS, AABBA, I Divisione 1908-1924, b. 52, fasc. 1189, cc.nn.

Esportazione di un dipinto di L. Lotto

Appunti presi dietro esame degli atti, d'incarico superiore

Il primo novembre 1905 il commissario Corrado Ricci, allora direttore della Regia Galleria di Firenze, essendo a Roma propose a Sua Eccellenza il Ministro l'acquisto di un quadro di Lorenzo Lotto posseduto dal conte Grimaldi di San Severino Marche, residente in Treia, per il prezzo di £ 10.000, somma alla quale il proprietario era disceso da somme superiori; grazie all'intervento di quel Sindaco e del conte Gentiloni Silveri (lettera 28 novembre 1905). Il dipinto, giudicato dal commissario Ricci «opera di rara bellezza» da registrare tra i «capolavori del Lotto», rappresentava una via di città, presso una porta e San Bernardino che dal pergamò predicava ad una folla di uomini, donne e bambini.

Lo stesso giorno (28) la Commissione Centrale per le Belle Arti approvava all'unanimità e con entusiasmo l'acquisto del prezioso dipinto, ed il giorno successivo (29) fu dal Ministero preparata la lettera per autorizzare il direttore delle Gallerie di Firenze a trattare e stipulare il contratto di acquisto.

Ma il giorno seguente (30 novembre) come col suo telegramma del 4 dicembre denunziò al Ministero il predetto direttore (che non appena ricevuta l'autorizzazione si era affrettato per condurre a termine le trattative già avviate col conte Grimaldi), un individuo proveniente da Roma e che pareva agisse per conto del Ministero, recatosi dal proprietario del dipinto se lo fece cedere.

La denuncia di questo fatto fu confermata con lettera dello stesso giorno del direttore commissario Ricci che, addoloratissimo, fece al tempo stesso vive premure perché con una rigorosa inchiesta si appurasse come il grave fatto fosse potuto avvenire.

Secondando il desiderio di Ricci il Ministero telegrafò (10 dicembre) al Regio Prefetto di Macerata per accertare possibilmente con urgenti, rigorose e riservate indagini, se ed a chi il conte Grimaldi avesse venduto il dipinto, ed anche chi fosse la persona proveniente da Roma, e telegrafò (il 15) agli uffici di esportazione di antichità e arte per sapere se fosse se fosse stato presentato ad alcuno di essi il dipinto, e perché questo fosse trattenuto nel caso

che venisse presentato, volendo il Ministero esercitare su di esso il diritto di prelazione. Il telegramma al Prefetto di Macerata restò senza risposta, e dal capo dell'ufficio di esportazione di Parma, il professor Laudadeo Testi, direttore di quella Regia Pinacoteca, si seppe (con telegramma del giorno seguente 16): l'avviso essergli giunto troppo tardi; sette giorni prima l'opera essere stata presentata ed avere riportato il permesso di esportazione per il valore riconosciuto di £ 2.000, mentre quello dichiarato era di £ 150, avendola egli trovata buona sebbene molto restaurata da non crederla del Lotto, e accordo con il Prefetto aver telegrafato a Chiasso, Ventimiglia e Bardonecchia nel caso non fosse già esportata, dal porto di Parma Alfredo Pallesi negoziante antiquario di Perugia, la presentò all'ufficio certo Emilio Zucchi Pallesi negoziante il quale la fece spedire al proprio indirizzo di Lugano. Due giorni dopo (il 17) il direttore stesso partecipava al Ministero le seguenti notizie e comunicatogli dal Prefetto: la tavola essere stata presentata alla dogana di Chiasso il 12 dal Sig. Evangelista Muzio per conto di Emilio Zucchi; il Muzio, partito per Lugano allo scopo di consegnare colà il dipinto al compratore, e non avendolo trovato, era ritornato lo stesso giorno col quadro che fu esentato dal dazio: aver fatto perciò diffidare Alfredo Pallesi di Perugia per mezzo di quel Prefetto perché tenesse a disposizione del Ministero il dipinto. Resone consapevole (il 19) il commissario Ricci, questo (il 20) se ne dichiarava sbalordito e soggiungeva che avrebbe ricercato altre notizie in proposito a Perugia per mezzo del conte Gallenga Stuart.

Intanto il 22 dicembre S. E. il Ministro faceva energiche rimozioni al prof Testi perché aveva rilasciato il permesso di esportare un'opera di alto pregio; e rilevava la singolarità del caso che un negoziante di Perugia, dove c'è un ufficio di esportazione, avesse preferito rivolgersi per il permesso ad un ufficio distante da quella città. E poiché il professor Testi aveva osservato nei suoi telegrammi che tardi il Ministero lo aveva avvertito e che la tavola del Lotto manca nel catalogo delle opere di sommo pregio, il Ministero soggiungeva che l'avviso fu dato quando si incombe il pericolo, e gli uffici di esportazione non debbono preoccuparsi soltanto degli oggetti in catalogo; ma possono e devono proporre al Ministero di esercitare il diritto di acquisto (articolo 8 delle legge 12 giugno 1902 numero 185 e articolo 272 e seguenti del regolamento), né quell'ufficio era tenuto ad esercitare il diritto di acquisto soltanto su oggetti conservati alla Regia Pinacoteca di Parma e da acquistare con le somme poste a sua disposizione; poiché il Ministero può sempre fare acquisti col fondo unico della tassa di entrata nelle gallerie, e nel caso presente avrebbe potuto arricchire le regie gallerie di un'opera assai pregevole per sole 150 lire.

Nello stesso tempo il Ministero faceva indagini a Perugia per sapere dove fosse il dipinto (telegrammi 20-XII); né tralasciava di avvisare gli uffici doganali di Bardonecchia, Ventimiglia e Chiasso che se il dipinto fosse ad essi presentato lo fermassero e ne rendessero consapevole il Ministero.

Le indagini a Perugia diedero questo risultato: avere il Pallesi affermato che il dipinto era stato da lui spedito a Parigi al suo corrispondente che non volle nominare.

Il telegramma del 10 dicembre al Prefetto di Macerata era rimasto, come si è detto, senza risposta. Ma per altre vie ed in particolare dallo stesso professor Testi, come si è veduto, il Ministero aveva raccolto diverse notizie in proposito.

Passati alcuni altri mesi, al Ministero fu riferito (non risulta dagli atti l'informatore, ma probabilmente fu lo stesso professor Testi) che sospetto di avere avuto parte nella vendita del Lotto al Pallesi era il professor Lupatelli addetto all'ufficio regionale ai Monumenti di Perugia.

Il sospetto risultò infondato (lettera 23.04.1906 del Regio Prefetto di Perugia).

Poi nel maggio 1906 fu riferito al Ministero (non risulta da chi ma probabilmente anche questa volta dal professor Testi) che complice nella vendita del Lotto era stato il professor Giuseppe Rossi, membro della Commissione Conservatrice di Macerata, in casa del quale era stato concluso il contratto.

Le indagini fatte ebbero un risultato negativo (lettera 24 giugno 1906). Il professor Rossi interrogato dal prefetto dichiarò che se il commissario Ricci gli aveva semplicemente manifestato il desiderio di acquistare il dipinto egli sarebbe stato anzi felice di adoperarsi per appagarlo: soggiunse di sapere che la tavola del Lotto era stata venduta il giorno avanti che il professor Ricci ne facesse la prima domanda al conte Grimaldi: essere rimasto presso di lui parecchi giorni dopo la chiusura della mostra per desiderio del proprietario conte Grimaldi: e ciò avere potuto generare la supposizione che il contratto di vendita fosse stato conchiuso in casa sua: il che assolutamente non essere vero. In quei giorni parecchi oggetti preziosissimi rimasero presso di lui, alcuni per volontà dei proprietari, altri perché egli che aveva avuta molta parte nell'ordinamento dell'Esposizione reputò necessario conservarli fino al loro ritiro, con maggiore sicurezza di quanta ne sarebbe stata nei locali della mostra. Queste dichiarazioni il Prefetto disse di non aver ragione di smentirle, mentre doveva anzi lodarsi sempre zelante ed intelligente nella Commissione Conservatrice dei Monumenti.

Da una lettera preparata nel luglio 1906 nell'indirizzo della Pinacoteca di Parma (professor Testi e si rileva che avendo egli accennato nella sua ultima venuta a Roma, di sapere che la tavola del Lotto fosse a Firenze) il Ministero voleva notizie precise in proposito. La lettera preparata ma non firmata fu messa agli atti.

Del dipinto del Lotto niente altro è sì così fino all'8 maggio 1907 nel qual giorno con un telegramma del professor Testi partecipa alla Direzione Generale delle Belle Arti che l'onorevole Guerci aveva presentata una interpellanza diretta contro di lui e nell'interesse (così dice il professor Testi) di suo nipote Glauco Lombardi.

E veramente l'interpellanza era stata presentata. Essa era in questi termini «Per conoscere la regione per la quale l'ufficio di esportazione di Parma dichiarò opera di nessun conto una tavola famosa di Lorenzo Lotto».

Mancano nell'archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti gli atti parlamentari contenenti l'interpellanza e la risposta data da S. E. il Ministro all'onorevole Guerci.

Risulta però dal fascicolo che è nell'archivio stesso che venuto a notizia del pubblico che l'ufficio di esportazione di Parma aveva rilasciato il permesso di Esportazione per la tavola del Lotto, non credendola proprio di questo autore e giudicandola di scarso valore mentre il Ministero ne aveva trattato l'acquisto arrivando persino alla somma di £ 10.000, qualche giornale attaccò l'ufficio stesso per il quale secondo l'amministrazione del Ministero esisteva una commissione così composta: Mariotti Giovanni senatore del Regio Museo di Antichità, Presidente; Testi Laudadeo, ordinario di disegno negli istituti tecnici, direttore incaricato della Regia Galleria; Marini Clemente, professore dell'istituto di Belle Arti; Lombardi Glauco, rappresentante della Commissione Provinciale dei Monumenti; Barilli Cecopre, rappresentante della Giunta Comunale.

Gli attacchi della stampa spinsero il Sig. Lombardi (con sua lettera del 24 maggio 1907 indirizzata al Regio Prefetto di Parma) a risponde per mezzo della gazzetta di quella città a propria giustificazione che nei due anni da che egli sostituiva il compianto commendatore Casa nella carica da lui coperta non era mai stato invitata a giudicare le opere d'arte per le quali si chiese la esportazione e sapere che il giudizio su quella del Lotto era stato dato dal prof. Testi. L'aver messo in luce (scrive il Lombardi) la condotta arbitraria del Testi provocò una dichiarazione di questo su un giornale, nel quale si afferma essersi il Lombardi la carica non spettandogli di membro della Commissione per l'esportazione degli oggetti d'antichità e d'arte. Risulta in proposito dagli atti che il Lombardi successe nella Commissione Conservatrice dei Monumenti il 6 maggio 1905 al commendatore Casa e che essendo stato questo delegato a rappresentarla nella Commissione per l'Esportazione degli oggetti di antichità e di arte il Lombardi si credé anche in questa in questa carica suo successore e perché nessun altro membro della Commissione dei Monumenti era stato

investito della indicata sua rappresentanza e perché anche nell'annuario del Ministero egli ne appariva investito.

Risulta per altro da informazioni del Prefetto, presidente della Commissione Provinciale dei Monumenti, non esservi stato un atto esplicito per delegare il Lombardi a rappresentarla, atto che ad ogni modo sarebbe stato di competenza dello stesso Prefetto. Infatti è da sapere che non appena fu pubblicata la legge del 27 giugno 1903 che modificò l'altra del 12 giugno 1902 n° 185, il ministero di affrettò ad avvisarne i Prefetti e in esecuzione dell'articolo 2 della nuova legge li invitò lo stesso giorno ad indire subito un'adunanza della Commissione dei Monumenti affinché nominassero il suo delegato da aggregare all'ufficio di esportazione e che in conseguenza di ciò a Parma furono delegati il commendatore Emilio Casa per parte della Commissione provinciale dei monumenti e il prof. cavaliere Cecrope Barilli per la Giunta Comunale.

Osservazioni

1. Del suo giudizio, se supposto dato coscienziosamente, quand'anche errato il prof. Testi non pare poter essere in nessun modo giustamente disapprovato. Il suo torto sta nel non aver sentito la Commissione dell'ufficio esportazioni del quale egli era capo effettivo; tanto più che l'ufficio esportazione aveva come la sua sede proprio la galleria al quale egli è preposto. Né è buona ragione quella da lui addotta cioè di non essere egli il presidente della commissione ma altri. Secondo la legge del 27 giugno 1903 l'ufficio doveva sentirla in ogni caso, se non altro, perché i delegati della giunta comunale o della commissione provinciale dei monumenti, facenti parte di quella di esportazione al bisogno, potessero ciascuno esercitare il divieto di esportazione;
2. Se è vero il dipinto del Lotto fosse stato venduto dal conte Grimaldi, come afferma il prof. Rossi, fin dal giorno avanti della proposta fattagli dal comm. Ricci di venderlo allo Stato, il conte suddetto trattando la vendita col comm. Ricci e col Sindaco di San Severino Marche e il conte Gentiloni Silveri interposti dal comm. Ricci, li avrebbe ingannati tutti.
3. Il conte Grimaldi non avendo mai voluto manifestare il nome del compratore fa dubitare che vendendo conoscesse l'intenzione del compratore di mandare il dipinto all'estero ricorrendo anche, come difatti ricorse, a sotterfugi e falsità per impedire l'esercizio di prelazione da parte dello Stato e frodare l'erario sull'entità della tassa spettantegli.
4. Se il prof. Testi aveva con fondamento accennato all'esistenza del quadro a Firenze verso la metà del 1906, non si capisce perché non siasi curato poi di dare in proposito al Ministero qualche altra notizia o precisa o tale da togliesse adesso la speranza fattagli concepire di impedirne il trafugamento.
5. Nè si capisce se il Ministero, non ricercandone altre notizie, mancasse di fiducia nel prof. Testi che accennò essere il dipinto a Firenze o peccasse di trascuratezza.
6. È da notare che il Pallesi, il quale coll'alterare a quanto pare il dipinto, presentarlo invece che all'ufficio di Perugia a quello di Parma, e col denunciare un valore tanto al di sotto del vero, agì certamente in malafede e frodò l'erario; ciò nonostante è rimasto totalmente impunito, non solo, ma neppure fu richiamato a risarcire l'erario di quel tanto di che lo aveva frodato pagando la tassa sul valore di Lire 2.000 invece del valore di almeno Lire 10.000.

63*. 1907, dicembre 3, Perugia

L'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria informa il Ministero della Pubblica Istruzione che il dipinto acquistato dal signor Paolini di Roma previa vendita illecita perpetuata dal frate Starnatori è da attribuirsi a Bernardino di Mariotto; viene inoltre disposto il sequestro conservativo dell'opera di proprietà del Fondo Culto, ceduto dal Municipio a Marino Starnatori ad esclusivo titolo di deposito.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1184, cc.nn.

Dall'ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria
Onorevole Ministero della Pubblica Istruzione Divisione Generale Antichità e Belle Arti,
Roma

Oggetto: Potenza Picena ex convento dei Minori Osservanti – vendita abusiva

Questo ufficio, avendo incaricato al Regio Ispettore di Tolentino di compilare la scheda di un quadro in tavola attribuito a Bernardino di Mariotto, rappresentante la Madonna col Bambino, San Francesco e Sant'Antonio, in origine esistente sull'altare maggiore della chiesa dei Minori Osservanti di Potenza Picena, e poi trasportato nella sagrestia di detta chiesa, ebbe in risposta essere stata la tavola venduta circa un mese fa dal frate Marino Starnatori al professore Paolo Paolini residente a Bendano (leggasi Bondeno) Ferrara ed attualmente in Firenze, il quale aveva fatto spedire il quadro in quest'ultima città al signor Leopoldo Aretino, via Vignanuova n° 28, con lo scopo di restaurarlo.

In seguito a ciò, telegrafai al Prefetto di Firenze, perché facesse eseguire il sequestro conservativo del dipinto, sempre di proprietà del Fondo Culto e quindi abusivamente venduto dal frate Starnatori, che lo aveva ricevuto in semplice deposito dal Municipio.

La Regia Intendenza di Macerata, essendo già stata informata dell'accaduto dal medesimo ispettore di Tolentino, venne da quest'ufficio invitata a sporgere regolare denuncia alla competente autorità.

Avuta notizia dal Prefetto di Firenze dell'avvenuto sequestro del quadro in tavola, mi affrettai a telegrafare al riguardo in data 30 novembre u.s. alla sopradetta Intendenza, affinché avesse potuto prendere gli opportuni provvedimenti.

L'architetto direttore D. Viviani

64*. 1907, dicembre 14, Roma

Il Ministero ordina il deposito temporaneo del dipinto già nella chiesa Minori Osservanti di Potenza Picena presso la Galleria degli Uffizi.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1184, cc.nn.

65. 1908, gennaio 4, Loreto

Gino Fogolari indirizza alla direzione delle Gallerie di Venezia un resoconto della sua visita alla quadreria Carradori di Recanati, spendendo parole in particolare per una copia dell'affresco di San Vincenzo del Lotto nella chiesa di San Domenico di Recanati e un autoritratto doppio di Benedetto Gennari.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1187, cc.nn.

Riferimenti bibliografici: citato in Ceriana 2011, p. 64; per l'elenco dettagliato, corredato di misure, delle 741 opere appartenenti alla collezione Carradori di Recanati, di cui i riferimenti a Benedetto Gennari si trovano ai numeri 29, 36, 40, 121, 123, 181, 406 e 407, cfr. *Inventario 1908*.

Alla RR. Galleria di Venezia Direzione

Ill.mo Sig. Direttore Generale

ho esaminato oggi a Recanati i quadri dell'eredità Carradori.

È una raccolta prevalentemente seicentesca e di quadri decorativi.

L'unico dipinto cinquecentesco degno di nota è il numero seicento che riproduce nelle stesse dimensioni l'affresco di San Vincenzo del Lotto nella chiesa di San Domenico di Recanati.

Si potrebbe credere un cartone o bozzetto, ma certo non è. Vi manca o vi è molto attenuato l'impeto del dipinto originale, mentre il pittore avrebbe dovuto sentirsi assai più libero che nel frescare.

È una replica del Lotto stesso?

Per quanto il nostro pittore sia, come Ella sa, nervosissimo e irritabile oltre ogni credere,

pure certe durezza, come nella furia di uno degli angioletti volanti, certi errori anatomici come quello di un braccio di un putto enormemente lungo e distorto non gli possono essere attribuiti e rivelano la copia. Ma copia antica e buona: il colore per lo smalto delle armi non può essere che cinquecentesco. Io la giudico una copia antica alla quale il Lotto forse non è rimasto estraneo: che è stata eseguita sotto la sua direzione.

Prima di partire da Roma ho telegrafato all'amico Prof. Zdekauer avvisandolo del mio viaggio perchè mi fosse utile. Ho trovato una lettera a Recanati dove dopo avermi dato opportune indicazioni dice:

«Io credo che realmente nella galleria Carradori vi siano alcuni quadri di valore e questi, chiudendo l'asta, mi sono espressamente riservato il diritto della vendita per trattativa privata. Secondo il mio parere il S. Vincenzo del Lotto non dovrebbe uscire dall'Italia. Questo quadro senza troppi sacrifici potrebbe essere acquistato dal Governo essendo stimata, dallo stesso Cantalamessa, allo stato attuale in £ 350 e dopo gli opportuni restauri £ 3.000. Mal volentieri mi prenderei la responsabilità di aggiudicare questo quadro a un negoziante qualunque, a qualsiasi prezzo che potrà ottenere all'asta e di vederlo quindi fra qualche anno figurare fra i quadri di qualche galleria straniera».

Il timore dello Zdekauer data l'abilità degli odierni restauratori nel rilavorare i quadri antichi non è infondata.

Una copia antica del Lotto ben si può pagare £ 400 o 500. Il Ministero la potrebbe dare restaurata alla Pinacoteca di Ancona o al Municipio di Recanati, certo quella tela molto rovinata non è per le nostre più grandi gallerie.

Anche l'affresco, Ella bene lo ricorda non è delle cose più lodate e amabili del Lotto, benché abbia dell'impeto e si riveli l'imitazione di Raffaello a Roma.

Molti grandi quadri sono di scuola del Guercino che a Recanati ebbe uno scolaro in un Antici, e molti dei dipinti a giudicare dai ritratti derivano dalla nobile famiglia Antici; ma degno di essere segnalato è l'autoritratto di Benedetto Gennari che andrebbe comperato senz'altro per la raccolta degli Uffizi se non lo ha. E' un autoritratto doppio: mostra il pittore in atto di dipingere e ammirare il proprio ritratto. Ritratto non fine ma ridente e vigoroso. In basso un motto latino spiega il doppio ritratto e in una carta che il ritratto tiene in mano si legge D. Benedicti Gennari huius tabule pictoris atque equitis I. Francius Barberis Cententis celeberrimi prestantissimique pictoris nepot, poi segue una figura geometrica-astrologica con data 1530 1625 riferentesi credo alla vita del pittore. Non sapevo della parentela del Gennari col Guercino e converrà verificare. Il Gennari dovette lavorare molto in Recanati per gli Antici. Il numero 19 è, ad esempio un bel ritratto del conte Clemente Antici, fatto evidentemente dal pittore dell'autoritratto e mentre nei quadri è grosso, come ritrattista anche il Gennari è grosso, scrivo al Ferri agli Uffizi per sapere se non hanno l'autoritratto del Gennari e se lo desiderano mi metterò subito in trattative con lo Zdekauer per la che si otterrà spero per non molto.

I disegni sono quasi tutti di scuola guercinesca, saranno del Gennari o dell'Antici, non nego che qualcuno possa essere attribuito giustamente al Guercino, nessuno però è particolarmente vigoroso e bello, non studi ma copie fatte per fare o per vendere.

Molti paesaggi parecchi anche non brutti di Gaspere Van Wittel numero 436-437 piccole vedute una di Roma l'altra di un borgo vedute alla Poussin numero 095 096 notevoli il n. 77 è un bel bozzetto di un settecentista romano o marchigiano del sacrificio di Efigenia molto gustoso che all'asta si comprerebbe per poco. Insomma un privato potrebbe comperare bene per ornare la casa, ma lo Stato trova poco di importante.

Domani io sarò ad Osimo e alla sera spero di partire definitivamente per Venezia perché la mia gente mi aspetta. Lunedì mi può scrivere colà. Ella potrebbe anche trattare con lo Zdekauer che sempre si è mostrato benevolo a noi. Io mi sarei recato subito a Macerata, data la vicinanza dei luoghi, se la cosa fosse stata più importante. E' certo però che la copia del

Lotto dovrebbe essere conservata qui nei nostri paesi viste anche le cattivissime condizioni dell'affresco. Senta anche il Cantalamessa che, come Ella sa, ebbe a fare l'inventario di tutta la raccolta Carradori quando scoprì il Lotto. Di nuovo la ringrazio e mi dico suo

Gino Fogolari

66*. 1908, 31 agosto, Perugia

Padre Marino Starnatori di Potenza Picena, citato in giudizio per appropriazione indebita per la vendita al professore Paolo Paolini di Roma della tavola di Bernardino di Mariotto proveniente dal convento minorita di Potenza Picena, viene prosciolto dal giudice istruttore per inesistenza di reato. L'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria chiede al Ministero della Pubblica Istruzione che il quadro venga riconsegnato al Sindaco di Potenza Picena, in qualità di legittimo consegnatario del dipinto di proprietà del Fondo di Culto.

ACS, AABBA, *I Divisione 1908-1924*, b. 52, fasc. 1184, cc.nn.

Regno d'Italia – Dall'ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e Umbria

All'onorevole Ministero della Pubblica Istruzione (Divisione Generale Antichità e Belle Arti), Roma

Oggetto: Potenza Picena, vendita abusiva di un dipinto

In ordine alla vendita abusiva del quadro di Potenza Picena la Regia Intendenza di Macerata mi significa come da sua parte venne provveduto per la formale denuncia al locale procuratore del re contro il padre Marino Starnatori per appropriazione indebita e vendita del quadro di cui si fa parola già esistente nella sagrestia della chiesa dei Minori Osservanti e come il medesimo con ordinanza 15 luglio scorso, emanata dal giudice istruttore, fosse stato prosciolto da tale imputazione per inesistenza di reato. E qui è da tener presente che il nominato padre Starnatori ebbe a depositare presso il Comune di Potenza Picena la somma di £ 1.000, corrispondente al prezzo di vendita del quadro, obbligandosi inoltre a sopportare tutte le spese pel dissequestro del medesimo e per la sua spedizione e trasporto al luogo primitivo.

Ora, poiché il quadro medesimo, già sequestrato trovasi depositato presso la Regia Galleria di Firenze, la medesima Regia Intendenza chiede che sia ordinato il dissequestro e che siano presi poi i necessari accordi con la suddetta Galleria perché il quadro venga spedito, per essere rimesso a posto, al Sindaco di Potenza Picena, che ne è il legittimo consegnatario, con intesa che le relative spese, a carico dello Starnatori, saranno prelevate dal deposito di £ 1.000 eseguito come sopra, e dietro specifica da inviarsi al Comune depositario.

Nel fare tale richiesta il regio Intendente raccomanda la massima sollecitudine per non ritardare la restituzione della residua somma depositata da padre Starnatori che già ne ha fatta richiesta.

L'architetto direttore D. Viviani

Verona/Milano, andata e ritorno. Appunti sulla presenza dei pittori veronesi a Milano nel XIX secolo

Elena Casotto*

Abstract

Lo studio intende illustrare (quando possibile anche attraverso le testimonianze scritte degli artisti) le vicende dei pittori veronesi che, nel secolo XIX, cercano e in molti casi trovano fortuna a Milano, il centro artistico più aggiornato e vivace di tutto il Nord Italia, rinomato soprattutto per la sua Accademia e le frequentatissime esposizioni. Questa “migrazione” si verifica perché Verona, durante il periodo della dominazione asburgica (1815-1866), diviene il perno del sistema militare del regno Lombardo-Veneto e, conseguentemente, il suo sviluppo è subordinato alle necessità delle numerose compagnie militari che stazionano o transitano sul suo territorio. Si incrementano quindi l’edilizia militare, i mezzi di comunicazione per collegamenti di lunga distanza, ma non lo sviluppo urbanistico della città e la nascita di piccole industrie e commerci che possano favorire la popolazione civile. In questa situazione anche il mercato dell’arte languisce, sia per la carenza di committenti pubblici e privati,

* Elena Casotto, borsista presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e beni culturali, Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: elenacasotto@yahoo.it.

sia per le poche occasioni di promozione che si organizzano in questi difficili anni. A ciò si aggiunga che anche l'Accademia cittadina vive un momento di stagnazione, dovuta in parte agli obsoleti metodi di insegnamento e in parte alla mancanza di fondi, che causano un tale abbassamento di qualità nell'insegnamento per cui gli artisti qui formati si rivelano impreparati a competere con i colleghi provenienti da altre realtà del paese. Dopo l'Unità d'Italia e, soprattutto, dopo la riforma dell'Accademia veronese (1873), i rapporti tra Verona e Milano, invece, si fanno più complessi: non sono più solamente i pittori veronesi a recarsi nel capoluogo lombardo per studiare e per esporre, ma anche gli autori lombardi non disdegnano le manifestazioni della città veneta e addirittura ambiscono a ottenere e di fatto, ottengono, la direzione dell'Accademia scaligera. Si deve infine notare che il legame tra le due città ha delle ripercussioni anche sul linguaggio artistico dei veronesi, il quale si differenzia dalla restante arte veneta – in massima parte influenzata dalla tradizione veneziana – proprio per una certa affinità con la pittura lombarda.

The study aims to illustrate (when it is possible also through artists' writings) the stories of the Verona's painters who, in the nineteenth century, seek their fortune in Milan, which was the most updated artistic center in North Italy, especially because of its Academy and its frequented exhibitions. This "migration" occurs because, during the Hapsburg's rule (1815-1866), Verona becomes the pivot of the military system of the Regno Lombardo – Veneto and, consequently, the development of the city is subordinated to the needs of the military companies that stay or transit through its territory. Therefore military buildings and the means for long distance communications are increased, but the development of the city and the creation of small industries and businesses, that can help Verona's people, are disregarded. In this situation, the art market is slack, both for the lack of public and private buyers, and for the few exhibitions organized during these difficult years. Also the Verona's Academy experiences hard times, due to outdated teaching methods and to the lack of money: in this situation the quality of teaching gets worse, so the artists, who have studied at this school, are unprepared to compete with painters coming from other Italian Academies. After the unification of Italy and especially after the reform of the School of fine art of Verona (1873), the relationship between Verona and Milan becomes more complex: not only Verona's painters go to Milan for studying and exhibiting their works of art, but also the authors from Lombardia do not disdain the shows of the Venetian city and even they aim at the direction of Verona's Academy. Finally, it should be noted that the link between the two cities has an impact also on the artistic language of Verona's painters, which is very different from the rest of Venetian art – largely influenced by the Academy of Venice – just for a certain affinity with the painting of Milan's school.

Terminata la turbolenta stagione napoleonica, la città di Verona diventa un perno importante per l'affermazione e l'organizzazione del Regno Lombardo-Veneto (1815-1866). Essa è nominata provincia di prima classe insieme a Milano, Venezia, Brescia e Udine¹, e ben presto si manifesta chiaramente il ruolo strategico che gli Asburgo intendono affidarle da un punto di vista

¹ Per un inquadramento storico di questo momento si veda: Fasanari 1958; *Verona e il suo territorio* 1988-2003; Del Negro 1989. Puntuali riferimenti alla situazione artistica in questo particolare momento storico si trovano invece in Marinelli 1986, pp. 3-30 e 2001a; Ievoli 2001; Tomezzoli 2002, pp. 311-348.

eminentemente militare. Dopo il Congresso di Verona del 1822 – che di fatto doveva cancellare e far dimenticare le conseguenze dei moti del '20 e del '21 – un numero ingente di militari vengono dislocati in riva all'Adige e si dà inizio alla costruzione di numerosi forti e caserme che impegnano e prosciugano le già traballanti casse della municipalità veronese. Una così massiccia presenza di militari in città, inoltre, non aiuta la normale crescita economica: anzi, per Verona, questi sono momenti di grande difficoltà perché le risorse non vengono impegnate per lo sviluppo urbanistico e per la promozione dei commerci, ma per la costruzione di edifici militari o per servizi attinenti alla presenza delle truppe, imprese queste che coinvolgono solo una piccola parte della popolazione. Gli avvenimenti del 1848 non fanno che accentuare questa situazione, tanto che la città di Verona è designata sede del governatore generale e civile del regno, carica ricoperta dal benemerito generale Radetzky. Tuttavia, il periodo peggiore per la città scaligera è quello compreso tra 1859 e la sua definitiva annessione al Regno dei Savoia (1866), momento in cui la sua collocazione geografica al confine con le terre liberate la costringe nella posizione di città di frontiera, di puro avamposto militare, privato di ogni funzione amministrativa e governativa.

Questo clima “militarizzato” non è certo favorevole alle arti: sono pochissimi i graduati austriaci che si interessano e acquistano arte, altrettanto pochi i veronesi che si avvicinano all'arte contemporanea; anzi, in questo momento, si verifica una graduale e massiccia dispersione delle collezioni storiche appartenute alle maggiori famiglie scaligere, spesso a causa di irrimediabili dissesti economici; anche le commissioni ecclesiastiche si riducono e si concentrano soprattutto su quegli artisti che dipingono alla “maniera antica”, che si rifanno esplicitamente alla tradizione rinascimentale o alla pittura sacra veronese del secolo appena passato oppure che si rivelano abili copisti di quelle gloriose opere.

In questo contesto anche l'Accademia di Belle Arti vive un momento di stagnazione²: nel 1821, alla morte del direttore Saverio Dalla Rosa, la scuola d'arte veronese aveva un numero ridottissimo di iscritti principalmente a causa dei metodi di insegnamento obsoleti, imputabili in parte alla ferma opposizione a ogni moto di rinnovamento dello stesso Dalla Rosa. Inoltre l'endemica carenza di fondi e, di conseguenza, la presenza di maestri poco motivati e di livello assai mediocre avevano di fatto trasformato l'Accademia in una scuola di disegno per principianti, del tutto inadeguata alla formazione di artisti maturi e competitivi sul piano nazionale. In una simile congiuntura è naturale che gli artisti più dotati e volenterosi scelgano di abbandonare Verona per centri più aggiornati e dinamici come Venezia, Firenze e naturalmente Milano³.

Quest'ultima, vera capitale del Lombardo-Veneto, sede gestionale e burocratica del regno, nella prima metà del secolo si afferma come la meta

² Per alcune informazioni sulla storia dell'Accademia di Belle Arti di Verona si veda Marchini 1986.

³ Si vedano in particolare le riflessioni Marinelli 1989.

privilegiata per il maggior numero di artisti veronesi. Il motivo di questa scelta probabilmente si deve cercare nelle attività dell'Accademia di Brera, la quale con i suoi numerosi corsi aggiornati – tenuti per lo più da artisti di fama nazionale – e le annuali esposizioni⁴ funge da richiamo sia per i giovani che desiderano completare la loro formazione artistica sia per gli autori già affermati che cercano un mercato più generoso di quello che possono trovare nella loro città e regione, e che spesso – come vedremo – incontrano soddisfazione e fortuna presso la ricca e illuminata borghesia e aristocrazia imprenditoriale lombarda, la quale partecipa attivamente alla vita dell'istituzione artistica, animando le sale delle mostre con offerte inimmaginabili per i pochi collezionisti veronesi⁵.

Tra i primi artisti scaligeri a giungere nella capitale lombarda si trova il miniaturista Jacopo (o Giacomo) Tomicelli (Villafranca 1778 – Padova 1825)⁶. Nato in un'agiata famiglia borghese, Tomicelli era stato avviato dal padre agli studi commerciali per prepararsi alla professione di famiglia, ma, terminate le scuole, il giovane dimostra una grande passione per l'arte e il padre gli concede il permesso di frequentare l'Accademia sotto la direzione di Dalla Rosa. Qui apprende le prime nozioni di disegno, ed essendo molto dotato (risultano premiati infatti due suoi disegni di nudo negli anni 1808 e 1812) passa velocemente all'uso del pennello. Attorno al 1815 decide di trasferirsi a Milano per perfezionarsi presso la locale accademia; il suo più appassionato biografo, Agostino Sagredo, in un discorso commemorativo tenuto presso l'Ateneo Veneto di Venezia poco dopo la morte dell'artista, ricorda con queste parole il primo approccio di Tomicelli con gli innovativi metodi didattici di Brera:

Lasciata, contro i desideri de'suoi parenti, la patria, recossi a Milano, e si presentò a quell'Accademia di belle arti. Non è dicibile quanta sorpresa provasse la prima volta che assistette alla scuola del nudo. Egli non aveva mai copiato l'uomo dall'uomo, ma soltanto da quadri e da scorretti intagli, e ripeteva spesso di poi, che, fattosi prestare della carta ed una matita, tentò di disegnare il modello, ed il suo amor proprio restò confuso ed avvilito nel vedere sé, già avezzo a trattar il pennello di gran lunga inferiore anche ai più giovani studenti. Sebbene non fosse giunto a Milano che per restarvi breve tempo, tanto il prese desiderio di imparare, che vi si fermò dieci anni continui, dandosi sempre infaticabilmente allo studio⁷.

L'Accademia braidense, riformata da Giuseppe Bossi nel 1803, con le sue otto scuole di architettura, pittura, scultura, ornato, elementi di figura, incisione, anatomia e prospettiva, attive da novembre ad agosto, differisce in modo sostanziale dall'insegnamento antiquato dell'accademia di Dalla Rosa, e

⁴ Per la storia dell'Accademia di Brera e per le sue successive riforme si consulti Ferrari 2008b.

⁵ Per approfondire la questione dello sviluppo dell'imprenditoria lombarda nel secolo XIX, la sua relazione con l'arte contemporanea e la formazione di alcune importanti collezioni d'arte si vedano Ginex, Rebora 1999; Ferrari 2008a.

⁶ Per alcune notizie sul pittore Tomicelli si veda: Sagredo 1826; Montini 1911; Tommasi 1986c; Saracino 2003b.

⁷ Sagredo 1826, p. 7.

obbliga il giovane Tomicelli a rivedere tutta la propria formazione, partendo nuovamente dalle nozioni base del disegno dal vero. In seguito, il pittore veronese si specializza in ritratti in miniatura, probabilmente non per una particolare predisposizione per il genere, ma per motivi economici e perché l'esecuzione di opere di piccole dimensioni non nuoce alla sua cagionevole salute. Questa sua produzione è assai gradita alla borghesia milanese e l'artista si presenta nel 1818 alla mostra braidense proprio con un ritratto in miniatura; partecipa alle mostre meneghine ancora nel 1824 e nel 1825 – sebbene si sia già trasferito a Padova – con un quadretto in miniatura che rappresenta la Maddalena nel deserto, che viene molto apprezzato dalla critica per l'accuratezza del disegno, la veridicità delle carni e soprattutto per la vivacità dei colori dovuta, pare, a una vernice di sua invenzione.

Nello stesso 1818 in cui Tomicelli ancora allievo dell'accademia esordisce alla mostra dell'istituzione, un altro pittore veronese presenta per la prima volta le sue opere alla manifestazione braidense: si tratta di Giuseppe Canella, uno dei paesaggisti italiani più importanti della prima metà del secolo che stabilisce a Milano la sua dimora d'elezione dopo una serie di viaggi e di lunghi soggiorni all'estero.

Giuseppe Canella (Verona, 1788 – Firenze, 1847)⁸ si forma a Verona sotto la guida del padre Giovanni, apprezzato quadraturista, decoratore, scenografo, professore accademico, letterato e poeta dilettante. Anche Giuseppe inizia la propria carriera artistica come decoratore in alcuni palazzi veronesi e mantovani. Nel frattempo, forse sull'esempio di Pietro Ronzoni – il paesaggista bergamasco che soggiorna a Verona tra il 1815 e il 1824 – comincia a rivolgere la propria attenzione al genere del paesaggio e intraprende i suoi primi spostamenti per studiare e per cercare ambienti più stimolanti e ricettivi di quello veronese. Per questo motivo, aiutato dall'amico milanese Agostino Comerio, presenta tre paesaggi eseguiti a tempera alla mostra braidense del 1818 e cinque dipinti l'anno successivo, tra cui una tela a olio, tecnica che l'artista afferma di aver appreso proprio nella capitale lombarda. È probabile che il confronto con lo stimolante ambiente milanese, e in particolare con Giovanni Migliara, unanimemente ritenuto il migliore paesaggista del tempo, abbia acuito il desiderio di Giuseppe di fare nuove esperienze, di allargare le proprie conoscenze oltre il confine della pittura italiana: nel 1819, infatti, intraprende una serie di viaggi all'estero che lo tengono lontano dall'Italia per tredici anni. Prima si reca in Spagna (Barcellona, Valenza, Alicante, Madrid), dove intreccia importanti legami con diplomatici e aristocratici, e poi dal 1822 in Francia (Parigi, ma anche Fontainebleau, Normandia, Alsazia), paese in cui vive fino al suo rientro in Italia, con una significativa interruzione dovuta a un soggiorno in Olanda nel 1826, che si rivela particolarmente importante per lo sviluppo

⁸ Tra la copiosa letteratura sull'artista si vedano Bassi-Rathgeb 1945; Pesci 1998 e 2001; Perini 2003b; Pesci 2004.

del suo linguaggio pittorico. Anche in Francia, Canella frequenta personaggi di rilievo della vita pubblica e politica che lo introducono in ambienti nei quali trova degli attenti ammiratori e mecenati, tanto che partecipa con successo alle esposizioni parigine del 1826 e del 1827, e nel 1830 Luigi Filippo d'Orléans, già suo dichiarato estimatore, gli conferisce la medaglia d'oro. Nonostante il favore incontrato tra i collezionisti francesi, durante la sua permanenza oltralpe Canella continua a mantenere costanti rapporti con Milano, in particolare attraverso la partecipazione alle mostre braidensi (negli anni 1822, 1824, 1825, 1830), alle quali invia le vedute delle città e delle campagne spagnole e francesi in cui soggiorna. Questa rinomata vetrina gli permette di farsi apprezzare da noti e generosi collezionisti milanesi e lombardi, che gli commissionano importanti vedute, come per esempio il bellissimo dipinto *Le tintorie di Rouen* (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo), richiestogli nel 1831 dal conte bresciano Paolo Tosio ed esposto l'anno successivo a Brera. Di conseguenza, quando la situazione politica francese si complica e il pittore decide di tornare nella sua patria, inevitabilmente sceglie di trasferirsi a Milano, l'unica città della penisola che in quegli anni potesse in qualche modo competere con le capitali europee e nella quale aveva così a lungo vissuto e lavorato. È lo stesso pittore, in una lettera inviata al fratello Carlo nel settembre 1833 a motivare la propria decisione di tornare a Milano:

Vedendo allora tutto andar male, e persuaso che la bell'epoca per la pittura era passata, risolvetti d'incassare tutti i miei quadri e di ritornare a Milano ove era certo di trovare dell'occupazione, poiché alcuni quadri che avea mandato nel 1828 e 1829 all'esposizione piacquero e furono tutti venduti. Giunsi a Milano il 20 Giugno 1832, ed in Settembre esposi tutti i quadri portati da Parigi, i quali ebbero il successo che voi sapete, cioè trovarono tutti il loro amatore, ed ebbi molte commissioni⁹.

Negli anni immediatamente successivi al suo rientro, Giuseppe presenta al pubblico di Brera¹⁰ le note e apprezzate vedute delle città spagnole e francesi, ma anche degli scorci urbani di Milano e paesaggi lacustri della Lombardia, probabilmente in aperta concorrenza con Giovanni Migliara, allora ancora considerato il "Mago della pittura", come lo stesso Canella lo indica nella succitata lettera al fratello¹¹. In pochi anni il veronese conquista la critica, che finisce addirittura per preferirlo all'eterno rivale, e soprattutto diviene un

⁹ Biblioteca Civica di Verona (d'ora in poi BCV), b. 141.4, Copia della lettera di Giuseppe Canella al fratello Carlo scritta da Milano nel settembre 1833. La stessa lettera con l'autobiografia dell'artista è stata pubblicata da Bassi-Rathgeb 1945, pp. 13-17, il quale sostiene che sia «una sua inedita autobiografia, pervenuta al Museo del Castello di Milano, attraverso il lascito della signora Canella ved. Mari».

¹⁰ Il pittore veronese, già socio corrispondente dell'Accademia di Brera, all'indomani del suo rientro in Italia viene nominato socio d'arte nel 1841 e infine consigliere ordinario cinque anni più tardi.

¹¹ Per Bassi-Rathgeb, invece, il pittore veronese si riferisce a Marco Gozzi.

pittore ricercatissimo da collezionisti accorti come il nobiluomo Francesco Arese (committente di artisti acclamati e insigni accademici come Francesco Hayez, Ludovico Lipparini e Pelagio Palagi), il banchiere Giacomo Ciani, il conte Giuseppe Crivelli, i marchesi Giorgio Teodoro e Margherita Trivulzio, il marchese Antonio Visconti Aimi, gli imprenditori Artaria, il gioielliere Carlo Antonio Bertoglio (estimatore appassionato di Migliara e dei suoi seguaci), il banchiere Giuseppe Negri, l'armatore genovese Francesco Peloso e il commerciante, banchiere e raffinato collezionista d'arte Ambrogio Ubaldi de Villareggio¹².

Il paesaggista veronese, quindi, vive stabilmente a Milano fino alla sua morte – avvenuta incidentalmente a Firenze durante un soggiorno nella città toscana – dove frequenta assiduamente l'ambiente artistico che si muove attorno all'Accademia di Brera, sia partecipando regolarmente alle esposizioni¹³ sia assumendo nomine e incarichi accademici¹⁴.

La presenza di Giuseppe Canella a Milano e soprattutto l'eco della sua fortunata carriera funge da "collettore" per altri pittori veronesi che sperano di trovare nella capitale lombarda altrettanta gloria e stabilità economica. Tra questi naturalmente si trova Carlo Canella, il fratello minore del celebre paesaggista. Carlo (Verona, 1800 – Milano, 1879)¹⁵ si forma sotto la duplice influenza del padre Giovanni e del fratello Giuseppe, più grande di lui di ben dodici anni. Il giovane Canella, da principio, mostra infatti di volersi differenziare da questi due modelli presentando alla mostra braidense del 1829 un ritratto e ripetendo l'esperimento alla manifestazione milanese dell'anno seguente. Ma nel 1835, sollecitato probabilmente dal fratello e dalla fortuna che questi incontrava presso i collezionisti lombardi, Carlo presenta a Brera ben dodici vedute urbane di soggetto veronese; tuttavia già dal 1837 alterna gli scorci urbani con gli interni di chiese e di abitazioni, dipinti che si collocano al confine tra la veduta e la scena di genere e che incontrano il favore della piccola

¹² Per queste notizie si veda il saggio di Ferrari 2008a, pp. 181-194.

¹³ Giuseppe Canella prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1818, 1819, 1822, 1824, 1825, 1830, 1832, 1833, 1834, 1835, 1838, 1839, 1841, 1843, 1844, 1847. Ringrazio Aref Associazione artistica e culturale Emilio Rizzi e Giobatta Ferrari di Brescia per avermi permesso di consultare il suo esauriente Archivio dell'Arte Bresciana Contemporanea relativo all'accademia di Brera e alle esposizioni braidensi del XIX secolo.

¹⁴ La sua permanenza meneghina è frequentemente interrotta da numerosi viaggi nelle città di Bolzano, Merano, Trento, Rovereto, Venezia, Roma e Napoli, soggiorni che alterna a frequenti ritorni nella sua città natale nella quale partecipa alle mostre promosse dall'accademia. Egli inoltre continua a recarsi all'estero, e precisamente nelle città di Dresda, Berlino, Breslavia, Vienna e Praga, viaggi che arricchiscono enormemente il linguaggio figurativo dell'artista, che si distingue per la straordinaria conoscenza di diverse tradizioni paesaggistiche e un'eccezionale – soprattutto per l'epoca – conoscenza di differenti modelli, dalla vedutistica settecentesca veneziana, alla tradizione seicentesca fiamminga fino agli ultimi esiti della pittura di paesaggio francese e tedesca.

¹⁵ Per notizie più dettagliate sulla vita e l'opera di Carlo Canella si vedano Romin Meneghello 1986a; Pesci 2001, pp. 66-77; Perini 2003a.

e media borghesia¹⁶. In una lettera del 25 aprile 1841¹⁷, Giuseppe comunica al fratello che sei dei suoi quadretti d'interni sono stati venduti: uno di questi, specifica il noto paesaggista, è stato acquistato dal marchese D'Azeglio per l'album della moglie, dove figura già un acquerello di Luigi Bisi, accanto al quale la prova del veronese farà un'ottima figura e sarà ammirata da molte persone. Le raccomandazioni del famoso autore si dilungano poi sui soggetti da trattare: si premura che il giovane lavori sempre dal vero e con la massima diligenza; lo sprona infine a prepararsi per la prossima esposizione di Brera, dipingendo alcuni interni di piccole dimensioni – facilmente vendibili e molto graditi al pubblico – ma di mettersi alla prova anche con tele di dimensioni maggiori, e soprattutto di recarsi qualche tempo a Milano per fare alcuni scorci di quella città, in particolare vedute del Duomo.

In capo a un paio di anni anche Carlo si trasferisce definitivamente a Milano, pur continuando a frequentare assiduamente le mostre della sua città d'origine, che peraltro rimane uno dei suoi soggetti preferiti. Dal suo trasferimento si attende un certo ritorno economico se non altro perché, confida il pittore all'amico e collega Ludovico Macanzoni, riguardo alle cose d'arte

in Milano la si cantano col Tedeum poiché tutto il mondo e [sic] paese ma però vi passa la differenza da un giorno feriale a un di festivo e se ti dicessi quali somme pagano certi amatori che ano [sic] la voglia di farsi venire dei quadri dei primi autori di Parigi e da Londra si crederebbe ch'io dico delle pancianate¹⁸;

al contrario, specifica l'autore della missiva, a Verona le questioni d'arte si affrontano sempre «con l'intonazione del Miserere»¹⁹.

La partecipazione di Carlo Canella alle mostre di Brera è costante e assidua fino agli ultimi anni della sua carriera²⁰, anche se dalla metà degli anni cinquanta si presenta con un numero sempre minore di opere. Il fatto è forse da attribuirsi a una precisa volontà degli organizzatori di accettare meno opere per ogni autore, considerato anche l'aumento dell'afflusso di pittori e di scultori dalle altre regioni; non si può tuttavia escludere che la riduzione sia causata da un declinante successo dell'artista presso il pubblico e la critica delle esposizioni²¹, sempre più attratto dalla nuova pittura di paesaggio interpretata, tra gli altri, da

¹⁶ Tra queste vedute di interni si trova anche *Interno di uno studio di pittura, dal vero* identificabile con il *Ritratto di Giuseppe Canella nel suo studio* (Milano, Galleria d'Arte Moderna), replicato nel 1856 con varianti per un collezionista veronese. Il dipinto rimane una delle più belle prove del giovane veronese e un affettuoso e ammirato omaggio al fratello maggiore, in quegli anni all'apice del successo.

¹⁷ BCV, *Autografi Scolari*, b. 261, Lettera di Giuseppe Canella al fratello Carlo.

¹⁸ BCV, *Autografoteca Giuliani*, b. 214, Lettera di Carlo Canella a Ludovico Macanzoni.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Carlo Canella prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1829, 1830, 1835, 1837, 1838, 1839, 1840, 1843, 1845, 1847, 1850, 1851, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1861, 1862, 1863, 1864, 1867, 1868, 1870, 1871, 1872, 1873, 1876.

²¹ Carlo Canella, infatti, muore a Milano nel 1879, dimenticato e in miseria.

un altro veronese, Ercole Calvi, anch'egli arrivato in città attratto dal magistero e dal successo di Giuseppe Canella.

Ercole Calvi (Verona, 1824-1900)²² apprende le prime nozioni artistiche dal pittore veronese Ludovico Macanzoni, forse frequentando le lezioni all'Accademia Cignaroli dove dal 1841 l'anziano paesaggista ricopre la carica di professore, oppure presso la sua scuola privata. È comunque significativo che sia il maturo maestro a spingere l'allievo a lasciare la scuola di provincia per recarsi a studiare a Milano, città in cui oltre a frequentare un'aggiornata accademia, l'aspirante pittore può formarsi sull'esempio del ormai celeberrimo Canella, presso il quale lo introduce lo stesso Macanzoni²³. Dal 1844, dunque, Calvi si trasferisce nel capoluogo lombardo, dove segue diligentemente i corsi accademici di ornato e elementi di figura tenuti da Giuseppe Sogni e in seguito le lezioni di prospettiva di Francesco Durelli; contemporaneamente approfondisce lo studio del paesaggio – vero obiettivo del suo trasferimento – con il maestro più famoso e ambito, Giuseppe Canella. All'indomani dei disordini dell'anno 1848, terminati gli studi accademici e morto il paesaggista veronese, Calvi torna a Verona per un paio d'anni e si dedica principalmente alla veduta urbana. Tuttavia, il suo vero esordio avviene alla mostra di Brera del 1850, alla quale presenta un solo dipinto intitolato *Quadro rappresentante la veduta della contrada di S. Sebastiano in Verona* (Verona, Fondazione Cariverona)²⁴, in cui mostra già una certa distanza dal paesaggismo di Canella e una maggiore propensione per la veduta prospettica alla Migliara, animata da una fitta popolazione di personaggi spesso riconoscibili nel loro ruolo e quindi più vicini alle figure della pittura di genere che alle macchiette del puro vedutismo.

Calvi si trattiene a Milano fino al 1858, partecipando costantemente alle esposizioni braidensi, alle quali propone vedute di Verona, di Milano e soprattutto paesaggi lacustri (sia del Lago di Garda sia dei laghi lombardi) che diventeranno una sua ricercatissima specialità. Anche dopo il suo rientro definitivo a Verona – dove oltre a trovare una discreta fortuna ricopre anche importanti ruoli nelle due istituzioni artistiche della città, l'Accademia e la neonata Società di Belle Arti (1858) – il paesaggista veronese continua a mantenere costanti e fecondi rapporti con la realtà milanese, partecipando con costanza alle mostre²⁵ e soprattutto frequentando assiduamente le campagne e i laghi lombardi, dove trae ispirazione per i suoi dipinti richiestissimi dalla media

²² Per informazioni dettagliate sulla vita e sull'opera di Ercole Calvi si vedano: Romin Meneghello 1986b; Marini 2001, pp. 110-113; Ievolella 2003b; Gattoli 2007.

²³ BCV, *Autografoteca Giuliani*, b. 214, Lettera inviata da Ercole Calvi a Ludovico Macanzoni da Milano, 26 febbraio 1844.

²⁴ Per la lettura particolareggiata del dipinto si vedano: Castiglioni 2004; Gattoli 2006 e 2007, p. 12.

²⁵ Ercole Calvi prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1858, 1859, 1860, 1864, 1867, 1868, 1870, 1874, 1879, 1880, 1882, 1884, 1885, 1894, 1897.

borghesia veronese e anche da quella lombarda. L'ampio successo di pubblico riscosso dalla sua arte è dovuto alla buona qualità d'esecuzione e all'attenzione per le novità artistiche che si affacciano sul mercato; in particolare il veronese si mostra sensibile e ricettivo nei confronti della pittura dal vero proposta dai paesaggisti tedeschi che frequentano le mostre italiane, principalmente quelle milanesi e, in un secondo momento, anche quelle veronesi²⁶.

Tra i più attivi promotori della diffusione della pittura tedesca in Italia si distingue l'architetto veronese Giacomo Franco, amico di letterati e intellettuali come Andrea Maffei, Antonio Gazzoletti, Pietro Selvatico, Aleardo Aleardi. Secondo le fonti dell'epoca, Franco possedeva una delle più belle collezioni d'arte moderna di tutta Verona in cui figuravano, accanto alle tele dei veneziani Hayez, Molmenti, Lipparini e Carlini, alcuni paesaggi dei maestri di Monaco; tuttavia ciò che più conta ai fini del nostro discorso è il rapporto diretto tra l'architetto veronese e uno dei più ricercati pittori bavaresi, Julius Lange, il quale si rivolgeva a lui per avere indicazioni sulle esposizioni italiane a cui mandare le proprie opere. Probabilmente su indicazione dell'architetto veronese, alle mostre braidensi degli anni 1852 e 1853²⁷, Lange presenta alcuni dipinti commissionatigli proprio da Franco e, sempre nel 1852, in occasione della mostra annuale veronese compaiono numerosi dipinti di scuola tedesca, molti dei quali provenienti proprio dalla collezione dell'architetto. Inoltre, sempre nel 1852, il pittore Francesco Hayez si rivolge all'architetto per l'acquisto di un quadro del bavarese, e il letterato trentino Andrea Maffei scambia con Franco due dipinti della propria collezione con due paesaggi del ricercatissimo autore tedesco. Da questi poche ma significative indicazioni si può intuire l'esistenza di uno scambio di opere d'arte tra Verona e Milano che coinvolge addirittura l'importante città di Monaco di Baviera; un interessante commercio nel quale la città più piccola e periferica si configura, però, come tramite importante e quasi imprescindibile.

Attorno alla metà del secolo, quindi, le vivaci esposizioni milanesi richiamano numerosi artisti addirittura dall'estero, ma soprattutto dalle città e regioni limitrofe: accorrono a cercare affermazioni e mecenati in questo movimentato mercato pure quegli autori che non hanno un particolare legame con l'Accademia di Brera e che magari riscuotono una considerevole fortuna anche nelle loro città. È il caso di Carlo Ferrari (Verona, 1813-1871)²⁸, meglio noto a Verona come il "Ferrarin", il vedutista più acclamato e ricercato – almeno prima del rientro definitivo in città di Calvi – dalla borghesia cittadina e dai pochi ma

²⁶ Sulla presenza e l'influenza di artisti bavaresi sulla pittura italiana si vedano i contributi di Ferrari 2006a e 2006b.

²⁷ Si ricordi inoltre che Giacomo Franco riceve la nomina di socio onorario dell'Accademia di Brera nel 1871, un anno prima di ricoprire l'incarico di professore d'architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

²⁸ Per informazioni dettagliate sulla vita e la carriera artistica di Carlo Ferrari si vedano: Tessari 1986b; Marini 2001, pp. 99-108; Ievolella 2003f; Marini 2005.

fedeli collezionisti di arte contemporanea locali. La fama della pittura colorata e vivace che caratterizza le sue vedute urbane animate travalica i confini veronesi e si conquista affezionati estimatori anche nel più difficile mercato milanese²⁹: la sua arte riceve l'onore dell'apprezzamento del professore Francesco Hayez, e l'attenzione di collezionisti come Antonio Litta, il maresciallo Radetzky, il pittore lombardo Eliseo Sala, il collezionista bresciano conte Paolo Tosio, l'ingegnere Mantegazza, nonché l'architetto Franco e i numerosi collezionisti inglesi che si avvicinano curiosi e interessati al mercato italiano, soprattutto grazie alle esposizioni milanesi o tramite le nuove figure di mercanti d'arte contemporanea che si stanno profilando in quegli anni proprio nella capitale lombarda.

Altro interessante caso di artista veronese attratto a Milano dalle maggiori possibilità del mercato che si stanno aprendo proprio a margine delle esposizioni è Domenico Scattola (Verona, 1814-1876)³⁰. Il pittore, formatosi presso l'accademia di Verona sotto la direzione di Lorenzo Muttoni e Carlo Zusi, esordisce alle esposizioni scaligere nel 1834 con composizioni storiche, che presto abbandona per dedicarsi prima a una pittura di impronta hayeziana e poi soprattutto a scene di genere di tema letterario oppure ispirate alla vita contemporanea. Il veronese partecipa per la prima volta alla mostra braidense nel 1845 con un dipinto intitolato *Sansone e Dalida*, al quale affianca due quadri indicati come *Quadro rappresentante scena domestica*; probabilmente si tratta già di due scene di genere che presto diventeranno la vera specialità dell'artista e che decreteranno la sua fortuna presso i collezionisti lombardi e veronesi e persino presso la critica, che non esiterà a paragonarlo ad Hayez o ad altri noti pittori, spesso addirittura risolvendo il giudizio a favore del veronese, perché capace di dare vita e sentimenti autentici alle sue figure. Scattola si trasferisce a Milano probabilmente dopo la sua prima apparizione a Brera e vi rimane fino al 1864, quando, all'apice della carriera³¹, una malattia invalidante lo costringe a tornare a Verona presso la sorella³². Alle mostre le sue opere

²⁹ Carlo Ferrari prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1838, 1844, 1845, 1846, 1847, 1854, 1856, 1858, 1860, 1861. Il generale apprezzamento di critica e soprattutto di mercato guadagna al Ferrarin alcuni riconoscimenti ufficiali, come la nomina a membro dell'Accademia di Venezia per la classe di pittura prospettica nel 1846, quella a professore dell'accademia veronese l'anno successivo e infine il titolo di socio d'arte dell'Accademia di Brera nel 1850.

³⁰ Per maggiori informazioni sulla vita e la carriera artistica di Domenico Scattola: Tommasi 1986a; Marinelli 2001b, pp. 29-32; Ievolella 2001, pp. 127 e ss; Ievolella 2003h.

³¹ Nel 1861, infatti, Scattola riceve il titolo di socio onorario dell'Accademia di Brera.

³² Secondo alcune notizie biografiche riguardanti Scattola dettate da Antonio Avogaro, cognato dell'artista, e raccolte da Ettore Scipione Righi, il pittore «andò a Milano alla età di anni 18, e vi stette 28 anni quasi continuamente. Mentre io era come impiegato a Padova dove stetti sedici anni mio cognato si provò a venire ad abitare con noi, ma poi non seppe rinunciare alle sue abitudini e tornò presto a Milano». Una data così precoce per il trasferimento di Scattola a Milano non trova conforto in nessun documento e nemmeno nella partecipazione dell'autore alle mostre cittadine, alle quali prende parte dal 1845. Le parole del cognato quindi, più che per una precisazione cronologica, devono servire a testimoniare il legame dell'artista con la sua città

sono sempre ammirate e, fatto ancora più straordinario, tutti i dipinti che invia alle esposizioni veronesi trovano un acquirente. Tra i suoi collezionisti può vantare lo scultore Vincenzo Vela e il già noto Giacomo Franco, che certo non si lascia scappare la novità della pittura di Scattola, così vicina al gusto neolandese e alle contemporanee invenzioni dei fratelli Domenico e Gerolamo Induno e Angelo Inganni, con i quali probabilmente il veronese intrattiene una feconda relazione artistica. Alle vivaci mostre milanesi della metà del secolo, il pittore scaligero presenta opere a soggetto storico-letterario come il dipinto dall'impegnativo titolo (necessario per la comprensione e l'apprezzamento del pubblico) *Bernardo Palissy, francese, datosi freneticamente a studiare l'arte degli smalti e della porcellana, vi aveva sacrificato tutta la sua fortuna senza risultamento favorevole. Risolto un ultimo tentativo non avendo più legna onde riscaldare il forno, né mezzi onde procacciarsene, spezza e vi gitta le masserizie domestiche, nonostante i lamenti della famiglia che si vede così ridotta all'estrema miseria. Quel tentativo per altro riuscì fortunato e compì i desideri del Palissy* (Esposizione di Brera 1859), o scene tratte da melodrammi come la tela intitolata *La vittima dell'oro* (Esposizione di Brera del 1860), oppure immagini della semplice vita del popolo come *Sorella maggiore* o *La compiacenza materna* (Esposizione di Brera 1859)³³.

La fortuna e il successo conquistati da Domenico Scattola nel capoluogo lombardo non arridono a tutti i pittori veronesi che tentano di inserirsi nell'ambiente milanese. Per esempio, Giacomo Fiamminghi (Luzzara, Reggio Emilia, 1815 – Verona, 1895)³⁴, pittore d'origine emiliana stabilitosi a Verona nel 1845, si sposta a Milano nel 1860. Il trasferimento dell'artista si deve probabilmente a motivi politici oltre che a motivi di ordine artistico: egli, infatti, essendo un fervente irredentista, amico e corrispondente del poeta Aleardo Aleardi, teme ripercussioni da parte della polizia austriaca per le sue esternazioni a favore dell'indipendenza della sua terra d'adozione. Ma nella libera Milano, la sua pittura ancora d'impronta accademica non realizza i guadagni sperati e l'artista, alla vigilia della liberazione del Veneto, fa ritorno a Verona, dove partecipa attivamente alla vita artistica cittadina e dove lo attendono i suoi affezionati estimatori, tra i quali spiccano il sindaco Giulio Camuzzoni, i conti Miniscalchi Erizzo e le importanti famiglie ebraiche dei Forti, dei Bassano e dei Goldschmidt, per i quali realizza soprattutto ritratti e iperrealistiche nature morte.

Sebbene con l'avanzare del secolo il sistema delle esposizioni acquisti sempre maggior importanza per la sopravvivenza e l'affermazione degli artisti, per tutta la prima metà dell'Ottocento il nome di Brera per i pittori veronesi rimane

d'elezione, dalla quale si staccherà solamente a causa della sua malattia. Si veda: BCV, Manoscritti E.S. Righi, b. 626. 17, Notizie biografiche su Domenico Scattola.

³³ Domenico Scattola prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1845, 1847, 1850, 1851, 1853, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1863, 1864.

³⁴ Per ulteriori informazioni sulla vita e l'attività artistica di Giacomo Fiamminghi si veda: Venturi 1986; Ievolella 2001, pp. 139 e ss e 2003g.

intrinsecamente legato alla rinomata Accademia, che offre – contrariamente alla istituzione locale – un numero cospicuo di scuole e specializzazioni. Così ancora negli anni sessanta, Giuseppe Ferrari (Verona, 1835 – Roma, 1913)³⁵ si trasferisce a Milano per seguire la scuola di prospettiva di Luigi Bisi, la cui lezione rimane fondamentale per la formazione del linguaggio artistico di questo autore. Alla fine degli anni cinquanta, esordisce a Milano e a Verona con prospettive urbane che ritraggono le due città e che si caratterizzano per una minuziosa descrizione delle architetture e dei loro differenti elementi compositivi, con variazioni minime di inquadratura e di prospettiva. Giuseppe Ferrari continua a esporre alle mostre braidensi – sebbene non assiduamente – fino all’ultimo decennio del secolo, anche dopo il suo definitivo trasferimento a Roma, avvenuto presumibilmente all’inizio degli anni ottanta³⁶.

All’indomani dell’unificazione del Veneto al nuovo stato italiano, la situazione delle arti a Verona permane pressoché immutata; unica piccola eccezione è la lenta ma progressiva crescita della Società di Belle Arti e il conseguente aumento di presenze alle mostre organizzate dalla benemerita istituzione che, già nell’anno 1865, vengono aperte ad artisti provenienti da tutta la penisola.

In questo clima di stagnazione, che perdura ancora per tutti gli anni sessanta, gli autori veronesi continuano a rivolgersi all’Accademia di Brera – peraltro nuovamente riformata nel settembre del 1860 – per completare la propria formazione e per proporre i propri lavori nella vetrina più importante di tutta l’Italia oramai unita.

E così il pittore Giuseppe Zannoni (Verona, 1849 – Monteforte d’Alpone, Verona, 1903)³⁷, dopo aver frequentato per anni l’accademia veronese, si trasferisce a Milano, dove già da qualche anno risiede il cugino scultore Ugo³⁸. Qui si iscrive all’Accademia di Brera sotto la direzione di Giuseppe Bertini: il solido insegnamento impartitogli dal professore milanese resterà fondamentale per tutta la sua carriera, in particolare per l’esecuzione di tele e affreschi di tema sacro di cui il veronese diviene un vero specialista. Tuttavia, la sua fama e la sua notorietà a Milano e a Verona si devono principalmente ai dipinti di genere che espone abitualmente a Brera³⁹ e alle mostre scaligere dalla prima metà degli anni

³⁵ Alcune notizie sull’artista si trovano in: Petrucci 1986b; Marini 2001, p. 110.

³⁶ Giuseppe Ferrari prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1859, 1861, 1863, 1864, 1866, 1867, 1873, 1876, 1879, 1881, 1888, 1891.

³⁷ Notizie più dettagliate su Giuseppe Zannoni e la sua attività artistica si trovano in: Tommasi 1986b; Iveolella 2003l.

³⁸ Lo scultore Ugo Zannoni (Verona, 1836-1919) risiede a Milano dagli anni sessanta e partecipa al prestigioso cantiere del Duomo. Per la sua costante presenza in città molti critici lo considerano un artista lombardo, considerazione supportata dalla sua assidua presenza alle iniziative artistiche di Brera, dove viene prima nominato socio onorario nel 1874 e poi, nel 1883, consigliere al posto di Francesco Hayez.

³⁹ Giuseppe Zannoni prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1874, 1875, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1885, 1887, 1891, 1894, 1897.

settanta, i quali mostrano una sapiente commistione tra la pittura aneddotica di Scattola e degli Induno e la nuova pittura verista che si sta imponendo in quegli anni in tutte le principali mostre italiane.

Perché la situazione cambi radicalmente e si riformuli il rapporto tra gli artisti di Verona e l'accademia di Brera bisogna attendere il 1873⁴⁰, anno in cui il veneziano Napoleone Nani ottiene la doppia nomina a direttore e a professore di pittura della neo istituita Scuola Brenzoni di pittura e scultura⁴¹ e dell'Accademia Cignaroli. Con l'arrivo del nuovo maestro, i metodi di insegnamento dei corsi di disegno e di pittura vengono radicalmente rivisti e aggiornati sul modello dell'accademia veneziana, presso la quale Nani aveva studiato sotto la direzione di Pompeo Marino Molmenti e dove, inoltre, aveva ricoperto per alcuni anni il ruolo di professore aggiunto provvisorio per le Scuole di Elementi di figura, Statuaria ed Anatomia⁴². Non è più necessario quindi che gli aspiranti pittori veronesi si rechino in qualche città vicina per studiare o per perfezionarsi nella loro arte, perché Nani è informato sulle ultime istanze della pittura verista e le trasmette ai suoi allievi, alcuni dei quali, come per esempio Alessandro Milesi, lo seguono addirittura da Venezia per completare la propria formazione con il maestro prediletto.

Paradigmatico di questo cambiamento è il caso del pittore Gerolamo Navarra (Verona, 1852 – Milano, 1920)⁴³, il quale nel 1872 si iscrive alla scuola di Prospettiva del professore aggiunto Carlo Ferrario presso l'Accademia di Brera, ma già l'anno successivo risulta trasferito alla scuola di pittura della sua città, dove ora può ricevere un'adeguata e aggiornata formazione⁴⁴. Nel corso degli anni settanta, anche il sistema della promozione delle arti cambia radicalmente, sia a Milano che nelle altre città italiane. L'unificazione del paese favorisce la circolazione degli artisti che partecipano alle importanti mostre nazionali ma anche alle numerose esposizioni proposte dalle Società Promotrici di Belle Arti che sono sorte, alla metà del secolo, nei più importanti e vivaci centri della penisola. Nello stesso capoluogo lombardo, la nascita di altri istituti culturali, come per esempio la Famiglia Artistica nel 1873 e la Società per le Belle Arti ed

⁴⁰ Per un inquadramento generale della situazione storico-artistica di Verona nella seconda metà del secolo si veda: Marinelli 1986, pp. 30-64 e 2001a; Casotto 2001; Tomezzoli 2002, pp. 342-376.

⁴¹ L'istituzione prende il nome dal conte Paolo Brenzoni, il quale, nel suo testamento, aveva destinato una cospicua somma alla fondazione di una scuola gratuita di pittura. L'istituto doveva essere diretto da un artista italiano di chiara fama, il quale avrebbe assolto al doppio ruolo di maestro e direttore. Si veda: Marchini 1986, p. 583.

⁴² Stringa 2004.

⁴³ Per maggiori notizie su Gerolamo Navarra si veda: Petrucci 1986a; Casotto 2003 e 2008, pp. 73-5.

⁴⁴ Navarra, che nel suo periodo di più intensa attività artistica vive lunghi periodi a Venezia e a Trieste, torna saltuariamente a Milano per le esposizioni dell'Accademia (1879, 1881, 1889) e infine si trasferisce definitivamente nel capoluogo lombardo nel 1908, dove però, al momento della sua morte, viene ricordato non come artista ma come il fondatore della ditta Arti Grafiche Navarra.

Esposizione Permanente nel 1883 (nata dalla associazione tra la Permanente e la Società per le Belle Arti), che si propongono entrambe, tra le altre iniziative, di promuovere e di sostenere gli artisti attraverso le esposizioni, fa sì che le mostre di Brera perdano la centralità e il potenziale attrattivo che avevano esercitato fino a questo momento sugli artisti locali e su quelli provenienti dalle altre regioni, in particolare dal Veneto.

Ne sono un eloquente esempio Luigi Sorio (Cerea, Verona, 1835 – Milano, 1909)⁴⁵ e Vittorio Avanzi (Verona, 1850 – Campofontana, Verona, 1913)⁴⁶, pittori che, pur non rinunciando all'appuntamento con la vetrina milanese, tuttavia trovano fortuna e considerazione in altre città (rispettivamente Trieste, Verona e Genova).

Luigi Sorio, nonostante la notevole fama guadagnatosi come ritrattista e autore di dipinti di genere di tema letterario e popolare prima a Gorizia e poi a Trieste, Fiume e Graz, nel 1882 si trasferisce definitivamente a Milano, dove espone alle rassegne del 1884, del 1894 e del 1897⁴⁷ e, probabilmente continua a praticare la sua principale attività di ritrattista anche per personaggi di rilievo, come dimostrerebbe il *Ritratto del soprano Isabella Galletti Gianoli*, ora conservato al Museo Teatrale della Scala.

Il paesaggista Vittorio Avanzi, che ha completato la sua formazione artistica presso la rinomata Accademia di Monaco di Baviera (1872-1875 ca.) alla scuola di Arthur von Ramberg, è un assiduo frequentatore di tutte le più importanti esposizioni italiane, tra le quali include naturalmente anche Milano⁴⁸, dove presenta spesso numerose tele tra le quali compaiono solitamente alcune delle sue opere più impegnative (per dimensioni e per prezzo); questi lavori, tuttavia, raramente trovano un acquirente alla mostra meneghina, che proprio dagli anni settanta accusa momenti di crisi nell'affluenza di pubblico e soprattutto di collezionisti.

Ciononostante, anche negli anni successivi, le manifestazioni della città lombarda rimangono un appuntamento importante e irrinunciabile per la maggior parte degli artisti veronesi, soprattutto se emergenti. Infatti, i migliori allievi di Nani – e lo stesso maestro⁴⁹ – sono presenze assidue alle mostre braidensi, e anche gli artisti già formati e affermati rinunciano raramente a inviare almeno una tela, spinti probabilmente dalla speranza di vendere o di accaparrarsi un premio prestigioso, oppure di farsi notare da qualche importante mercante d'arte.

⁴⁵ Per maggiori notizie su Luigi Sorio si veda: Tommasi 1986d; Ievolella 2003i; Casotto 2006b.

⁴⁶ Per maggiori notizie su Vittorio Avanzi si veda: Franzoni 1986; Ievolella 2003a; Casotto 2006c.

⁴⁷ Luigi Sorio prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1882, 1884, 1894, 1897.

⁴⁸ Vittorio Avanzi prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1878, 1879, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1894, 1897.

⁴⁹ Napoleone Nani prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1872, 1878, 1880, 1886, 1891, 1894.

Il caso più emblematico è rappresentato naturalmente dalla personalità di maggior spicco del panorama artistico veronese della seconda metà del secolo, Angelo Dall'Oca Bianca (Verona, 1858-1942)⁵⁰. Poiché Milano è pur sempre il centro più aggiornato e aperto alle novità artistiche di tutta la penisola, il giovane e ambizioso veronese vi espone all'indomani del suo esordio in pubblico, avvenuto a Verona nell'anno 1876, ricevendo ben presto conferme e soddisfazioni: nel 1881, infatti, alla mostra di Brera riesce a vendere ben tre quadri a noti e raffinati collezionisti, quali l'editore Sonzogno, Lodovico Barbi e il marchese Ponti. Ciononostante, Dall'Oca Bianca sceglie come meta per completare e approfondire la propria formazione e per cercare di emergere nel mondo artistico nazionale la città di Roma, ambiente più consono al suo temperamento sanguigno e gaudente. Tuttavia, con il trascorrere degli anni e nonostante la buona accoglienza dei circoli artistici della capitale, il pittore deve rivedere le sue preferenze e priorità e, in un'ottica di una più oculata e redditizia gestione della propria carriera, comprende che è necessario dedicare maggiore attenzione e tempo alle relazioni milanesi. Non sono noti suoi prolungati soggiorni nel capoluogo lombardo, ma è certo che l'autore vi si rechi frequentemente, prima per accompagnare le opere alle esposizioni e poi per curare le sue conoscenze e amicizie. Egli infatti, già dal 1885, è in contatto con i più importanti mercanti d'arte milanesi, i fratelli Alberto e Vittore Grubicy De Dragon, i quali annoverano il giovane veronese tra gli artisti interessati dal loro fiorente commercio di arte contemporanea italiana con l'Inghilterra e con l'Olanda⁵¹. L'apprezzamento dell'ambiente accademico milanese nei confronti del pittore veneto è invece testimoniato dal conferimento del prestigioso premio Principe Umberto nell'anno 1886 per il dipinto *Ave Maria gratia plena*, comperato per il museo di Brera ancora prima che l'esposizione aprisse le porte al pubblico, un acquisto che solleva non poche polemiche e chiacchiere attorno all'eccentrico autore da parte di molti critici e colleghi pittori.

La sua presenza alle esposizioni⁵² e la sua amicizia con Vittore Grubicy fanno intuire che il pittore veronese si muove con disinvoltura nell'ambiente artistico milanese: ne sono ulteriori testimonianze la sua conoscenza con Giovanni Segantini e con i più importanti divisionisti lombardi (che però non sempre hanno considerazioni favorevoli per la sua versione della tecnica divisionista giudicata scaltra e alla moda) e la sua amicizia con Arnaldo Ferraguti, la quale, oltre a garantirgli la possibilità di avvicinare la facoltosa famiglia Treves⁵³, gli facilita la frequentazione dell'alta borghesia lombarda, che dimostra di

⁵⁰ Tra la copiosa, ma non sempre esauriente, letteratura sull'artista si veda: Tessari 1986a; Lomartire, Saracino 2002; Arich, Tommasi 2002; Ievolella 2003c; Casotto 2012.

⁵¹ A tale proposito si veda l'articolo: Casotto 2002.

⁵² Angelo Dall'Oca Bianca prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886, 1887, 1891, 1894.

⁵³ Il pittore ferrarese nel 1891 sposa Olga Treves, figlia del noto avvocato milanese Enrico, fratello maggiore dell'editore Emilio.

apprezzare la disinvolta pittura di Dall'Oca Bianca, al punto che l'artista riceve frequenti richieste da parte di imprenditori e commercianti di visitare il suo atelier veronese per poter scegliere più comodamente uno o più dipinti per i salotti degli appartamenti di città o per i saloni delle ville sul lago⁵⁴.

Il rapporto tra i pittori veronesi e la città di Milano, come si può vedere, non è più subordinato al magistero dell'Accademia di Brera e quindi alla frequentazione o meno dei corsi da parte degli aspiranti artisti "forestieri": ora, ciò che più conta è la costante presenza in città e alle mostre di alcune personalità carismatiche, come Filippo Carcano e il trentino Bartolomeo Bezzi, che attirano l'attenzione e la considerazione dei giovani artisti veronesi.

Francesco Danieli (Strigno, Trento, 1852 – Rive d'Arcano, Udine, 1922)⁵⁵, paesaggista che si forma alla scuola di Nani, durante la sua lunga carriera presenta i suoi lavori quasi esclusivamente agli appuntamenti veronesi e milanesi⁵⁶ e a poche altre importanti manifestazioni nazionali e internazionali. In questo rapporto privilegiato con Milano è probabile abbia giocato un ruolo fondamentale l'esempio di Bezzi, la cui concezione panteistica della natura e le cui ricerche di resa della luce e dell'atmosfera non devono aver lasciato indifferente il sensibile pittore veronese.

È certo invece il rapporto diretto di ammirazione e quasi di alunnato che lega Umberto Bazzoli (Verona, 1860 – 1922)⁵⁷ a Filippo Carcano. Il pittore veronese, dopo aver seguito per qualche anno gli insegnamenti di Nani, entra in contatto con l'arte del pittore milanese e ne rimane talmente affascinato che chiede e ottiene di seguire il maestro nei suoi soggiorni sulle montagne venete e lombarde e nella laguna veneziana per imparare la pittura dal vero. L'ammirazione per Carcano lo portano a imitare pedissequamente lo stile del noto artista tanto che anche la critica coeva, pur riconoscendo le sue buone potenzialità, lo riprende per la mancanza di un linguaggio autonomo.

Bisogna però sottolineare che dagli anni ottanta non sono più solamente i veronesi a recarsi a Milano per studiare e per le esposizioni di Brera, ma anche i lombardi partecipano con assiduità alle esposizioni della Società di Belle Arti scaligera: il paesaggista e raffinato pittore Giorgio Belloni (Codogno, Lodi, 1861 – Azzano di Mezzegra, Como, 1944)⁵⁸ per esempio, dopo gli studi all'Accademia di Brera con Giuseppe Bertini, si stabilisce per alcuni anni a

⁵⁴ Sebbene il rapporto tra Dall'Oca Bianca, gli artisti lombardi e la committenza milanese non sia ancora stato studiato con la dovuta attenzione, alcune informazioni sono reperibili negli scritti: Arich, Tommasi 2002; Casotto 2006a.

⁵⁵ Per qualche informazione sulla carriera artistica di Francesco Danieli si veda: Chiappa 1986; Ievolella 2003d.

⁵⁶ Francesco Danieli prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1894, 1897.

⁵⁷ Per notizie sulla vita e l'opera di Umberto Bazzoli si veda: Tommasi 1986e; Saracino 2003a. Umberto Bazzoli prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1885, 1886, 1887, 1891, 1897.

⁵⁸ Per l'artista lombardo Belloni si veda la monografia: Piceni 1980; e per il suo rapporto con Verona si veda Boschini 2007.

Verona, partecipando con entusiasmo alle iniziative culturali della città, tanto che spesso viene incluso nel gruppo dei pittori scaligeri anche dalla critica lombarda.

Proprio in questi anni, a Verona si pubblica un interessante giornale intitolato «La Ronda. Rassegna settimanale di lettere e d'arti» che esemplifica bene lo scambio continuo tra la comunità artistica veronese e quella milanese. Infatti, la redazione dedica numerosi articoli ai pittori lombardi più noti e acclamati alle mostre meneghine e scaligere, e concede ampio spazio ai commenti delle opere di veronesi e lombardi presentate in occasione delle esposizioni milanesi, spesso affidando la stesura degli articoli a inviati o addirittura contattando direttamente i giornalisti milanesi che concedano alla rivista parte o stralci degli scritti che forniscono ai giornali locali. È interessante notare che gli articolisti di questa rivista non si mostrano particolarmente favorevoli a Dall'Oca Bianca, ma al più noto pittore preferiscono il giovane Vincenzo De Stefani, la cui vicenda artistica peraltro mostra l'evoluzione del rapporto tra la Verona e la Milano artistiche nell'ultimo ventennio del secolo.

De Stefani (Verona, 1859 – Venezia, 1937)⁵⁹, dopo gli anni di formazione presso l'accademia veronese con il professore Napoleone Nani e un anno di perfezionamento a Roma con Cesare Maccari, nel 1883 debutta a Brera⁶⁰, dove incontra Filippo Carcano, l'artista che egli stesso, alcuni anni più tardi, indicherà come il suo vero maestro⁶¹.

Per tutti gli anni ottanta, De Stefani rimane un assiduo frequentatore delle mostre braidensi e anche nel decennio successivo prende parte alle prime due triennali che si tengono all'Accademia milanese; tuttavia, con il trascorrere degli anni, la sua attenzione è sempre più rivolta a Venezia, all'arte verista di Luigi Nono, di Alessandro Milesi e poi di Ettore Tito, pittori che sebbene mostrino ancora una certa dimensione regionalistica, stanno progressivamente cercando di aprirsi alle novità provenienti dall'estero, e che, ancora una volta, sono rappresentate dalle opere provenienti dai paesi di lingua tedesca.

Infine, è interessante notare che il distacco di De Stefani da Verona – e in parte anche da Milano – avviene proprio a causa di un increscioso incidente con uno dei più noti pittori lombardi della seconda metà del secolo, Mosé Bianchi. Nel 1898, dopo più di vent'anni di ininterrotto servizio Nani viene sostituito nella sua duplice carica di direttore e professore della Scuola Brenzoni di pittura e scultura e Accademia Cignaroli di Verona; al concorso per l'ambito posto si presentano sia l'anziano pittore lombardo sia Vincenzo De Stefani. Grazie

⁵⁹ Per informazioni più approfondite sulla vita e sulle opere di Vincenzo De Stefani si vedano: Romin Meneghello 1986c; Ievolella 2003e; Casotto 2005-2006 e Casotto in corso di stampa.

⁶⁰ Vincenzo De Stefani prende parte alle mostre braidensi negli anni: 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1891, 1894.

⁶¹ La relazione tra i due – oltre che dall'evidente derivazione del linguaggio dell'artista veronese da quello dell'affermato maestro – è testimoniato dal fatto che alla mostra scaligera dell'anno 1884 Carcano si fa rappresentare, per tutte le incombenze pratiche, proprio da De Stefani.

anche alle pressioni di Angelo Dall'Oca Bianca – amico del più famoso artista e acerrimo rivale del pittore concittadino – Bianchi vince di misura su De Stefani⁶², il quale, che già da un decennio vive a Venezia, diminuisce drasticamente la sua presenza alle iniziative artistiche scaligere e si dedica definitivamente alle manifestazioni culturali della sua città d'elezione, nella quale spera di trovare un ambiente meno provinciale e sulla quale ormai l'intero mondo artistico italiano ha spostato lo sguardo grazie all'attenzione che le Biennali Internazionali d'Arte dimostrano nei confronti della pittura europea.

Riferimenti bibliografici / References

- Arich D., Tommasi A.C. (2002), *Angelo Dall'Oca Bianca*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Bassi-Rathgeb R. (1945), *Il pittore Giuseppe Canella (1788-1847)*, Bergamo: Edizioni Orobiche.
- Boschini I. (2007), *Giorgio Belloni (1861-1944). Un pittore lombardo a Verona*, «Verona Illustrata», 20, pp. 151-158.
- Casotto E. (2001), *Il verismo pittorico*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 311-341.
- Casotto E. (2002), «Caro Vittore»: *lettere inedite di Angelo Dall'Oca Bianca a Vittore Grubicy de Dragon*, «Verona Illustrata», 15, pp. 155-164.
- Casotto E. (2003), *Navarra Gerolamo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, v. II, p. 774.
- Casotto E. (2005-2006), *Vincenzo De Stefani (1859-1937). La ricerca della modernità*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Dottorato di ricerca in Storia Antica, Archeologia, Storia dell'Arte, tutor prof. S. Marinelli.
- Casotto E. (2006a), *Angelo Dall'Oca Bianca. Le tre Grazie*, in *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Museo del paesaggio, 30 settembre – 30 novembre 2006) a cura di S. Rebora, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 154-155.
- Casotto E. (2006b), *Luigi Sorio e Gerolamo Navarra, due pittori veronesi a Trieste nella seconda metà del XIX secolo*, in *Artisti in viaggio 1750-1900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del convegno (Udine, Palazzo Antonini, 20-21-22 ottobre 2005) a cura di M.P. Frattolin, Venezia: Cafoscarina, pp. 157-172.

⁶² Purtroppo Mosé Bianchi dirige l'accademia veronese per poco più di un anno, perché viene colpito da una malattia invalidante che lo costringe a sospendere ogni attività. Nell'anno 1900, il bolognese Alfredo Savini assume la direzione della Scuola Brenzoni di pittura e scultura e Accademia Cignaroli.

- Casotto E. (2006c), *Vittorio Avanzi*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Casotto E. (2008), *Pittori ebrei in Italia 1800-1938*, Verona: Colpo di fulmine edizioni.
- Casotto E. (2012), *Angelo Dall'Oca Bianca. Una biografia*, in *Angelo Dall'Oca Bianca e l'universo femminile. La pelle della pittura*, catalogo della mostra (Verona, Casa di Giulietta, 30 novembre 2012 – 10 marzo 2013) a cura di P. Nuzzo, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 51-56.
- Casotto E. (in corso di stampa), *Vincenzo De Stefani (1859-1937)*, «*il nostro pittore concittadino che vive a Venezia*», «Verona Illustrata», 27.
- Castiglioni G. (2004), *Realismo e verità in un dipinto giovanile di Ercole Calvi*, «Verona Illustrata», 17, pp. 143-146.
- Chiappa B. (1986), *Francesco Danieli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 250-252.
- Del Negro P. (1989), *Verona nel sistema imperiale asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989) a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano: Electa, pp. 17-20.
- Fasanari R. (1958), *Il Risorgimento a Verona 1797-1866*, Verona: Banca Mutua Popolare (ristampa 2011, Roma: Edicred).
- Ferrari R. (2008a), *Gli acquirenti alle Esposizioni: contributi per un repertorio del collezionismo lombardo*, in «Vado a Brera». *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia: Ar&f, pp. 161-196.
- Ferrari R. (2008b), *Lineamenti di storia dell'Accademia di Brera*, in «Vado a Brera». *Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera*, a cura di R. Ferrari, Brescia: Ar&f, pp. 20-79.
- Ferrari S. (2006a), *La diffusione della pittura tedesca di paesaggio nel Lombardo-Veneto e in Trentino alla metà dell'800*, in R. Ferrari, *Giovanni Battista Ferrari (1829-1906). I luoghi della pittura*, catalogo della mostra (Brescia, Grande Miglio in Castello, 22 aprile – 24 giugno 2006), Brescia: Ar&f, pp. 71-93.
- Ferrari S. (2006b), *Paesaggisti tedeschi a Milano, Venezia e Verona a metà Ottocento*, in R. Ferrari, *I luoghi della pittura. I paesaggi di lago nell'800*, catalogo della mostra (Desenzano del Garda, Galleria civica di Palazzo Todeschini, 14 ottobre – 10 dicembre 2006), Brescia: Ar&f, pp. 20-29.
- Franzoni L. (1986), *Vittorio Avanzi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 242-247.
- Gattoli C. (2006), *Via Cappello a San Sebastiano (scheda)*, in *La collezione d'arte della Fondazione Cariverona*, a cura di S. Marinelli, Verona: Fondazione della Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, pp. 80-81.

- Gattoli C. (2007), *Ercole Calvi*, Verona: Banco Popolare – Gruppo Bancario.
- Ginex G., Rebora S. (1999), *Imprenditori & cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, Milano: Mediocredito Lombardo.
- Ievolella L. (2001), *La pittura di figura e storia*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 115-145.
- Ievolella L. (2003a), *Avanzi Vittorio*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 633-634.
- Ievolella L. (2003b), *Calvi Ercole*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 672-673.
- Ievolella L. (2003c), *Dall'Oca Bianca Angelo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 703-704.
- Ievolella L. (2003d), *Danieli Francesco*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 706.
- Ievolella L. (2003e), *De Stefani Vincenzo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 715-716.
- Ievolella L. (2003f), *Ferrari Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 725-726.
- Ievolella L. (2003g), *Fiamminghi Giacomo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 727-728.
- Ievolella L. (2003h), *Scattola Domenico*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 813-814.
- Ievolella L. (2003i), *Sorio Luigi*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 825.
- Ievolella L. (2003l), *Zannoni Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 848-849.
- Lomartire F., Saracino M. (2002), *Angelo Dall'Oca Bianca. Visioni multiple*, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'arte moderna di Palazzo Forti, 20 aprile – 1 settembre 2002), Milano: Electa.
- Marchini G.P. (1986), *L'Accademia di Pittura e Scultura di Verona*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. II, pp. 499-592.
- Marinelli S. (1986), *La pittura «italiana» a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 3-98.
- Marinelli S. (1989), *L'Arte in esilio*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno – 29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano: Electa, pp. 22-39.
- Marinelli S. (2001a), *Gli anni della riunificazione italiana*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 247-275.
- Marinelli S. (2001b), *Il regno italico e l'età austriaca*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 9-41.

- Marini G. (2001), *Da Pietro Ronzoni a Ercole Calvi: la pittura di paesaggio a Verona*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 79-113.
- Marini G. (2005), *Carlo Ferrari*, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara.
- Montini D. (1911), *Jacopo Tomicelli, miniatore e pittore veronese del secolo XVIII*, «Madonna Verona. Bollettino del Museo Civico di Verona», n. 1, gennaio-marzo, pp. 1-13.
- Pesci F. (1998), *Giuseppe Canella*, Verona: Banca Popolare di Verona – Banco S. Geminiano e S. Prospero.
- Pesci F. (2001), *Da Verona all'Europa. Giovanni, Giuseppe e Carlo Canella nella paesaggistica dell'Ottocento*, in *L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 43-77.
- Pesci F. (2004), *Aggiornamenti per Giuseppe Canella, "pittore di ricordo"*, «Verona Illustrata», 17, pp. 115-123.
- Perini L. (2003a), *Canella Carlo*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 673-674.
- Perini L. (2003b), *Canella Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 675-677.
- Petrucchi C. (1986a), *Gerolamo Navarra*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 252-253.
- Petrucchi C. (1986b), *Giuseppe Ferrari*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, p. 228.
- Piceni E. (1980), *Giorgio Belloni*, Busto Arsizio: Bramante.
- Romin Meneghello L. (1986a), *Carlo Canella*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 164-167.
- Romin Meneghello L. (1986b), *Ercole Calvi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 210-214.
- Romin Meneghello L. (1986c), *Vincenzo De Stefani*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 269-274.
- Sagredo A. (1826), *Del pittore Jacopo Tomicelli veronese. Cenni biografici di Agostino Sagredo*, Padova: pei tipi della Minerva.
- Saracino M. (2003a), *Bazzoli Umberto*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, p. 639.
- Saracino M. (2003b), *Tomicelli Giacomo (Jacopo)*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. II, pp. 883-884.
- Stringa N. (2004), *Napoleone Nani*, in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004 – 27 febbraio 2005), a cura di G. Pavanello, N. Stringa, Treviso: Canova, pp. 408-409.

- Tessari U.G. (1986a), *Angelo Dall'Oca Bianca*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 261-268.
- Tessari U.G. (1986b), *Carlo Ferrari (Ferrarin)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 185-189.
- Tomezzoli A. (2002), *Verona*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano: Electa, vol. I, pp. 311-376.
- Tommasi A.C. (1986a), *Domenico Scattola*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 191-195.
- Tommasi A.C. (1986b), *Giuseppe Zannoni*, *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 239-242.
- Tommasi A.C. (1986c), *Jacopo Tomicelli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 149-150.
- Tommasi A.C. (1986d), *Luigi Sorio*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 226-228.
- Tommasi A.C. (1986e), *Umberto Bazzoli*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 274-275.
- Venturi F. (1986), *Giacomo Fiamminghi*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona: Banca Popolare di Verona, vol. I, pp. 195-198.
- Verona e il suo territorio. Verona nell'Otto-Novecento* (1988-2003), vol. VI, tt. I e II, Verona: Istituto per gli studi storici veronesi.

Un Paese che cambia volto. Le Marche nelle fotografie aeree del 1920

Pietro Costantini*

Abstract

Il ruolo delle foto storiche e panoramiche nella ricostruzione delle trasformazioni territoriali è di fondamentale importanza. Centri storici e paesaggi urbani, ma anche zone costiere e montagne, a partire dal 1960, sono state protagoniste di un'accelerata trasformazione paesaggistica, non governata da un'opportuna legislazione nazionale e regionale. Confrontando immagini storiche a riprese odierne, si evince immediatamente che l'assetto territoriale è mutato a favore di sempre più numerosi insediamenti urbani, con la conseguente erosione di aree verdi e terreni destinati all'agricoltura, nonché il soffocamento di edifici storici ad opera di costruzioni recenti. La regione Marche, seppur oggi nel pieno del suo processo di elaborazione del nuovo Piano Paesistico Ambientale Regionale, in passato sotto la spinta dell'industrializzazione e dell'esigenza di nuovi nuclei urbanistico-abitativi,

* Pietro Costantini, Dottore in Comunicazione artistica, Università degli studi di Teramo, Facoltà di Scienze della comunicazione, Campus di Coste Sant'Agostino, Via Renato Balzarini, 64100 Teramo, e-mail: pietrocost@gmail.com.

ha visto deturpare il suo patrimonio paesaggistico a favore di città sempre più grandi e spazi destinati al turismo.

The historical photos and panoramas play a key role in the spatial reconstruction of the territory. Since 1960, town centers and urban landscapes, but also seaboard and mountain areas, have been increasing landscape transformation, not governed by an appropriate national and regional legislation. Comparing historical images to shooting today's, it follows immediately that the landscape is changed in favor of an increasing number of urban settlements, with the consequent erosion of green areas and agricultural land as well as the replacement of historic buildings by recent construction. Although the project of new Regional Environmental Landscape Plan is at the drafting stage now, Marche region, in the past, spoilt the landscape heritage by industrialization and the need for new urban – housing zone in favor of largest cities and tourist zone.

Il patrimonio storico culturale italiano è riconosciuto a livello mondiale, tanto che, a oggi, l'Italia è il Paese che, con i suoi quarantanove siti, detiene il primato nella *World Heritage List*, ovvero la lista dei patrimoni dell'umanità dell'Unesco¹. La lista comprende 981 siti rintracciabili in 160 Paesi del mondo e classificati in beni culturali (759), siti naturali (193) e siti di natura mista (29), che la Commissione per il Patrimonio Mondiale considera di valore ed interesse universale. È bene sottolineare che non è solo l'aspetto quantitativo a esprimere il valore del patrimonio paesaggistico-culturale italiano, ma anche l'aspetto qualitativo, che risulta notevolmente variegato. Il censimento operato dall'Istituto Centrale per il Restauro nel 2012 ha individuato 100.000 beni nazionali inseriti nella Carta del Rischio, ovvero un supporto per gli Enti amministrativi incaricati della tutela del patrimonio culturale.

Dando seguito al XIII Censimento generale della popolazione e delle abitazioni tenutosi nel 2001 ad opera dell'Istat, risulta che sul territorio italiano sono presenti più di 2,1 milioni di edifici storici abitati, di cui oltre il 60% in ottimo o buono stato di conservazione². Dalla lettura dei dati emerge che la presenza di edifici storici supera il 30% in Liguria, Piemonte, Molise, provincia di Trento e Toscana, mentre è inferiore al 15% in Puglia, Lazio, Sicilia e Sardegna. Per ciò che concerne lo stato di mantenimento degli edifici, la situazione si può ritenere soddisfacente: la quota di edifici storici in ottimo o buono stato sfiora il 70% nel Centro, è di circa il 65% nel Nord e supera di poco il 50% nel Mezzogiorno. Un'eccellenza è rappresentata da Toscana e Umbria, che su quattro edifici storici, ne conservano tre in ottimo o buono stato. Oltre i centri storici, il paesaggio urbano è caratterizzato anche dalla presenza di parchi, aree verdi, pinete e tutti quei luoghi d'interesse storico-artistico-paesaggistico, tutelati dal Codice dei beni culturali e del paesaggio. In Italia queste aree sono particolarmente presenti e, sempre da dati Istat, nel 2011 nei comuni capoluogo di provincia la loro estensione era il 5% della superficie dei centri abitati, anche in questo caso con particolari eccellenze da sottolineare: Monza e Nuoro, tra

¹ <<http://whc.unesco.org/en/list>>, 31.01.2014.

² Istat 2001.

i 30 e i 35 mq per 100 mq di superficie edificata; Genova e Catanzaro, tra i 10 e 15 mq per 100 mq di superficie edificata; Matera, esteso centro storico completamente incluso in un'area verde protetta, con 720 mq per 100 mq di superficie edificata; Roma, 28 milioni di mq; Milano, 10 milioni di mq; Torino e Genova, circa 9 milioni di mq; Firenze e Napoli, oltre 3 milioni di mq.

La legislazione di tutela del patrimonio paesaggistico sino ad oggi risulta incerta e le competenze in materia di governo del territorio non hanno avuto ancora indirizzi concordi, lasciando alle Regioni grandi libertà gestionali³. La legge Galasso⁴, recepita poi dal Codice per i beni culturali ed il paesaggio, ha imposto vincoli su litorali, laghi e fiumi, zone di alta montagna ed altri ambienti naturalistici di particolare importanza paesaggistica, tuttavia non è stata impedita totalmente la possibilità di edificare, ma è stata condizionata dall'approvazione del Ministero. Di conseguenza la pressione antropica ha continuato a gravare su queste aree in maniera molto considerevole. Per fare alcuni esempi, focalizziamo l'attenzione sulle zone costiere e quelle di alta montagna: prima della legge Galasso (1981), 23 edifici per kmq circa zone di alta montagna; 473 edifici per kmq circa di zona costiera. Dopo la legge Galasso (2001), 29 edifici per kmq circa zone di alta montagna; 540 edifici per kmq circa di zona costiera.

Questi cambiamenti sono avvenuti in un arco di tempo nel quale la densità dell'intero territorio nazionale è cresciuta di 2 edifici per kmq e dunque è chiaramente rintracciabile una pressione edificatoria che né il vincolo, né gli addetti al governo del territorio hanno saputo gestire. Questa carenza, in aggiunta, ha permesso la diffusione del fenomeno dell'abusivismo edilizio, con ricadute che vanno dallo sviluppo urbano alla qualità del paesaggio, dall'economia, come l'evasione fiscale, alla sicurezza del territorio. La regione maggiormente coinvolta dal fenomeno risulta la Campania, dove il numero di edifici abusivi in 10 anni è arrivato a poco meno della metà del numero degli edifici legali. Altre regioni che mostrano uno sviluppo preoccupante in tal senso sono Molise, Calabria e Basilicata. Altro ambito di studio è quello esaminato da Legambiente che, osservando 1800 km di costa appartenenti alle regioni Veneto, Emilia Romagna, Marche, Abruzzo Molise, Campania, Lazio e Sicilia, ha evidenziato come il 55% delle coste del nostro Paese (precisamente 160 km) sono state ingoiate dall'urbanizzazione, a fronte dei vincoli posti dalle leggi vigenti e delle amministrazioni locali. Nello specifico, l'Abruzzo detiene il record di questo studio, con i suoi 91 km costieri (su un totale di 143 km), trasformati in zone residenziali ed infrastrutture. Anche il litorale marchigiano ha subito lo stesso trattamento con il 58% della costa sommersa dal cemento⁵. Un'urbanizzazione, dunque, che procede a passo spedito, ingoiando terreni

³ D'Angelo 2006.

⁴ L. 8 agosto 1985, n. 431; cfr. Galasso 2007.

⁵ Cfr. Istat 2013.

agricoli, litorali, zone di alta montagna e tutte le aree di grande valore paesaggistico anche se oggetto di vincoli legislativi.

Le Marche dal 1989, in attuazione della legge Galasso, si sono munite del Piano Paesistico Ambientale Regionale (PPAR), basato sull'inserimento della tutela paesaggistica, all'interno dei piani regolatori generali comunali (PRG), mediante l'aggiornamento degli strumenti urbanistici. Il Piano risulta suddividere il territorio in zone omogenee, classificandole secondo l'importanza dei valori paesistico-ambientali:

- aree A (eccezionali)
- aree B (rilevanti)
- aree C (espressione della qualità diffusa del paesaggio regionale)
- aree D (non incluse nelle precedenti)
- aree V (alta percettività visuale rispetto dalle vie di comunicazione).

Nel primo decennio (1990-2000) il PPAR ha permesso un notevole sviluppo della pianificazione paesaggistico-urbanistica. La Legge Regionale del 1992⁶ prevede la formazione di strumenti di pianificazione di livello regionale, provinciale e comunale gerarchicamente ordinati e stabilisce che le Province partecipino al processo di pianificazione, stabilendo un insieme di regole volte a fornire prescrizioni, indicazioni e suggerimenti per orientare/guidare le azioni sul paesaggio e svolgano un ruolo di controllo sulle trasformazioni; i comuni hanno la possibilità di porre la pianificazione paesistica in stretta relazione con le scelte urbanistiche, prevedendo ad esempio l'estensione delle aree da sottoporre a tutela, la modifica degli ambiti previsti dal PPAR e modalità di nuove previsioni insediative rapportate ai caratteri paesistico-ambientali dei luoghi. In questo scenario, nel 2007 la Regione ha emesso gli «Indirizzi per la verifica e l'adeguamento del Piano Paesistico Ambientale Regionale al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio» e, a febbraio 2010, è stato deliberato il Documento preliminare di «Verifica e adeguamento del Piano Paesistico Ambientale Regionale al Codice di beni culturali e del paesaggio» finalizzato alla redazione del PPR. Il Documento organizza il territorio marchigiano in 20 ambiti raggruppati in 7 macroambiti rispetto ai quali sarà possibile organizzare strategie e progetti di paesaggio. I macroambiti, pur non potendo essere considerati omogenei al loro interno, comprendono territori connessi e resi simili da relazioni naturalistico-ambientali, storico-culturali, insediative. Il processo di aggiornamento è ancora nel pieno del suo sviluppo⁷.

È stato già sottolineato come il volto delle città e del paesaggio in pochi anni ha subito grandi cambiamenti e per questo di fondamentale importanza nella ricostruzione storico-artistica di un centro urbano sono le foto aeree, che rappresentano la modalità migliore per individuare gli elementi caratterizzanti un paesaggio. L'accostamento di foto realizzate in anni diversi rende possibile la valutazione delle trasformazioni che il territorio ha subito per cause naturali o antropiche. Il ritrovamento negli archivi storici dell'Aeronautica Militare di

⁶ L.R. 5 agosto 1992, n. 34.

⁷ <<http://www.ambiente.marche.it>>, 31.01.2014.

Roma di materiale fotografico inedito, permette di avere un'idea chiara e ben visibile di tutto ciò. Il ruolo primario che la documentazione fotografica ricopre nello studio di un territorio o bene architettonico è sottolineato a più riprese dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, che ne evidenzia la centralità per il reperimento di informazioni relative alla trasformazione di luoghi d'interesse. Ciascun monumento è immerso in un contesto urbano e paesaggistico ben determinato del quale bisogna tener conto e, per poterne avere una sguardo puntuale e globale, al fine di monitorarne i cambiamenti, solo le riprese panoramiche riescono ad identificare in modo inequivocabile i dati costruttivi e le caratteristiche peculiari⁸.

Lo *specificum* del materiale rinvenuto è la prospettiva: foto aeree scattate nell'arco temporale 1920-1943; la documentazione aerea storica rappresenta un archivio cronologico delle modificazioni del paesaggio e dell'ambiente, fondamentale per l'azione di tutela. Un'ultima nota è da apporre sull'arco temporale nel quale sono state scattate le foto in oggetto, poiché bisogna tener in considerazione che il primo volo a carattere militare ufficiale, compiuto dall'Aeronautica Militare Italiana, fu eseguito per la Campagna di Libia nel 1911, poiché fino all'anno precedente l'arma non disponeva neppure di aeromobili. Ciò sta a significare, dunque, che i nostri fotogrammi degli anni '20 sono tra i più antichi che la fototeca possiede. L'alacre attività di documentazione fotografica aerea consapevole, infatti, sarà di molto successiva a questi pochi scatti occasionali compiuti quasi casualmente nel passaggio ricognitivo svolto sul territorio italiano.

Naturalmente, nonostante la foto aerea sia un documento ricco d'informazioni, a questa va affiancata uno studio, a partire da altre fonti come la cartografia: il confronto tra queste permette di realizzare un quadro completo sulle trasformazioni territoriali. Bisogna osservare però che le fonti fotografiche sono state sempre impiegate in maniera limitata nella ricerca storica⁹. Il problema che si pone lo storico nell'utilizzo della foto come fonte è la mancanza di informazioni: raramente le foto sono dotate di notizie circa l'autore, il contesto storico, la data e il luogo dello scatto. Molte fototeche, seppur bene organizzate, mostrano questa mancanza. Lo stesso archivio dell'Aeronautica Militare di Roma ha fornito talvolta informazioni errate e per questo si è dovuto procedere a uno studio approfondito delle singole foto. La caratteristica principale della fotografia risiede nel fatto che, a differenza di altre fonti, essa presuppone un rapporto diretto con la realtà: al di là della scelta di quale porzione di realtà fotografare, essa si imprime nella foto e potrebbe contenere informazioni maggiori rispetto a quelle che il fotografo voleva immortalare. La fotografia, dunque, è indispensabile nello studio dello spazio urbano mirando ad una ricerca delle dinamiche che caratterizzano l'evolversi del sistema urbano stesso: da una ricostruzione per immagini si evidenzerebbe immediatamente la grande modifica paesaggistica che la quasi totalità del territorio italiano ha subito in pochissimi anni. Altro campo di applicazione

⁸ Cfr. Galasso, Giffi 1998.

⁹ Segal 1988.

è la tutela dei beni culturali e paesaggistici che, come abbiamo visto, ritiene il supporto fotografico essenziale per una corretta e completa documentazione. La spiegazione più chiara di tutto questo *excursus* la forniscono le foto stesse che coinvolgono i territori di Ancona (fig. 1-5), Castelfidardo (fig. 6-7), Falconara (fig. 8), Macerata (fig. 9) e Jesi (fig. 10). Per rendere ancor più chiaro il confronto tra le foto storiche e la situazione odierna, vengono proposte schede che accostano le foto delle località appena menzionate alle riprese aeree attinte dalla piattaforma *Google Earth* (fig. 11-20). Dall'analisi comparativa dei territori presi in esame, emergono chiaramente situazioni di criticità legate all'aspetto urbanistico che, per favorire insediamenti abitativi e industriali, ha notevolmente allargato i propri confini edilizi, dirigendosi sempre più verso quei terreni in precedenza destinati all'agricoltura o che costituivano aree verdi. Le città che hanno trasformato maggiormente il proprio assetto urbanistico, tanto da rendere difficile il confronto con il passato, infatti, sono proprio quelle coinvolte nel processo d'industrializzazione, con la conseguente necessità di nuovi nuclei abitativi. Tuttavia è da sottolineare che nella quasi totalità delle zone analizzate, i centri storici sono stati oggetto di tutela per quanto concerne edifici di particolare valore storico-artistico e monumenti ma, al contempo, essi sono stati circondati da nuove costruzioni, che rendono il paesaggio urbanistico molto variegato, talvolta violando le norme di tutela. Le zone costiere hanno subito tragiche trasformazioni: porti sempre più ampi e spazi destinati al turismo hanno relegato interi chilometri di costa sotto il cemento, deturpando il litorale. Dall'analisi di questi territori, dunque, emerge che la ferocia costruttiva degli anni passati ha stravolto notevolmente la bellezza di molte città italiane, cercando di imitare il modello delle grandi metropoli industrializzate, deformando così coste, pianure e montagne. La legislazione che, a partire dal 1905, ha tentato di proteggere il patrimonio storico-naturale ha faticato molto per trovare formule che potessero essere valide ed efficaci a fronte anche di quel processo di industrializzazione che ha investito le regioni italiane a partire dagli anni '60. A oggi le regioni italiane ancora non rispondono in maniera sufficientemente appropriata alla legislazione vigente per difendere ciò che del patrimonio paesaggistico è rimasto incolume.

Riferimenti bibliografici / References

- D'Angelo P. (2006), *Dalla legge del 1922 al Codice dei Beni Culturali: i presupposti estetici della tutela del paesaggio*, in D. Goldoni, M. Rispoli, R. Troncon, *Estetica e management dei beni culturali*, Bolzano: Il Brennero, pp. 11-18.
- Galasso G. (2007), *Un lavoro di Sisifo. La tutela del paesaggio in Italia. 1984-2005*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- Galasso R., Giffi E., a cura di (1998), *La documentazione fotografica delle schede di catalogo. Metodologie e tecniche di ripresa*, Roma: ICCD.

- Istat (2001), *Edifici ed abitazioni. Censimento 2001. Dati definitivi*, Roma: Istat.
- Istat (2013), *Rapporto Bes 2013: il benessere equo e sostenibile in Italia*, Roma: Istat.
- Sega M.T. (1988), *La storia scritta con la luce. La fotografia come fonte storica e La storia per immagini. L'uso della fotografia nella didattica della storia*, «I viaggi di Erodoto», n. 4, pp. 58-71; 146-155.



Fig. 1. Panorama del porto, Ancona. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma



Fig. 2. Cittadella (Fortezza), Ancona, 11 luglio 1934. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma



Fig. 3. Largo Traiano, Ancona, 1934. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma

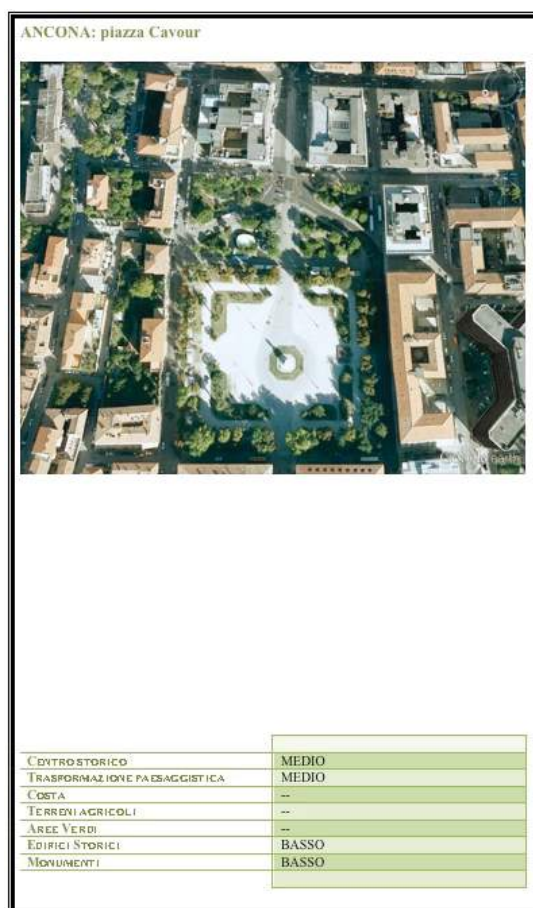


Fig. 4. Piazza Cavour, Ancona, 1934. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma

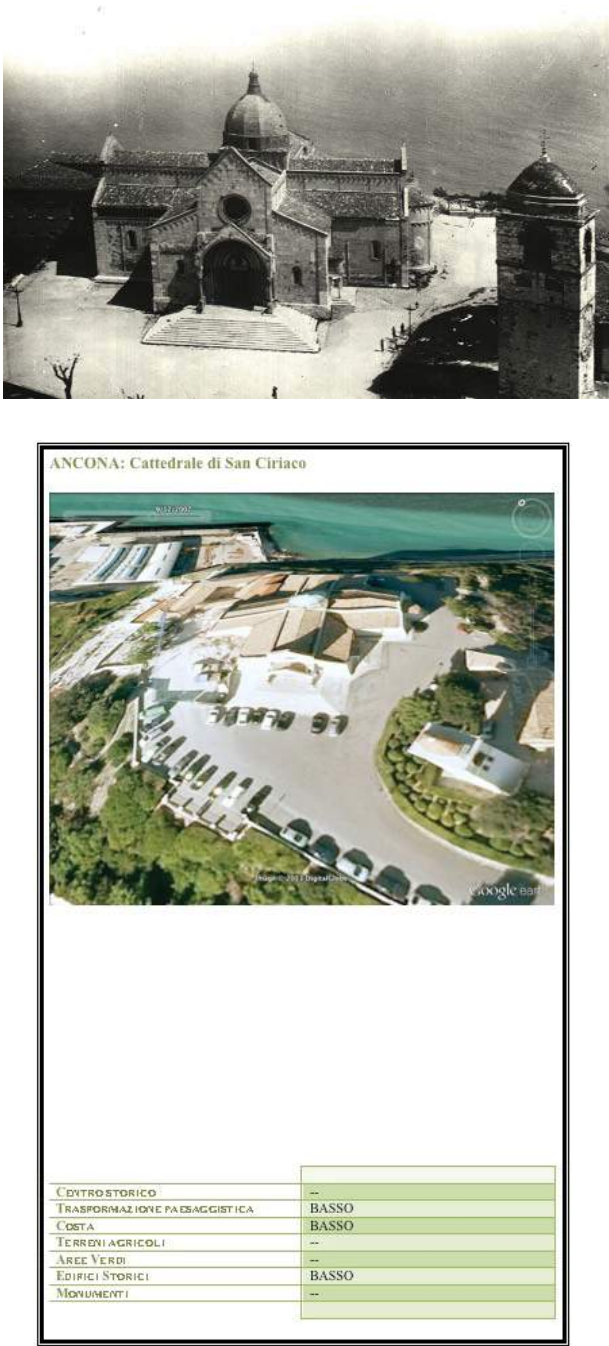


Fig. 5. Cattedrale di San Ciriaco, Ancona, 1934. Fototeca dell’Aeronautica Militare, Roma



Fig. 6. Panorama, Castelfidardo, 1928. Fototeca dell’Aeronautica Militare, Roma

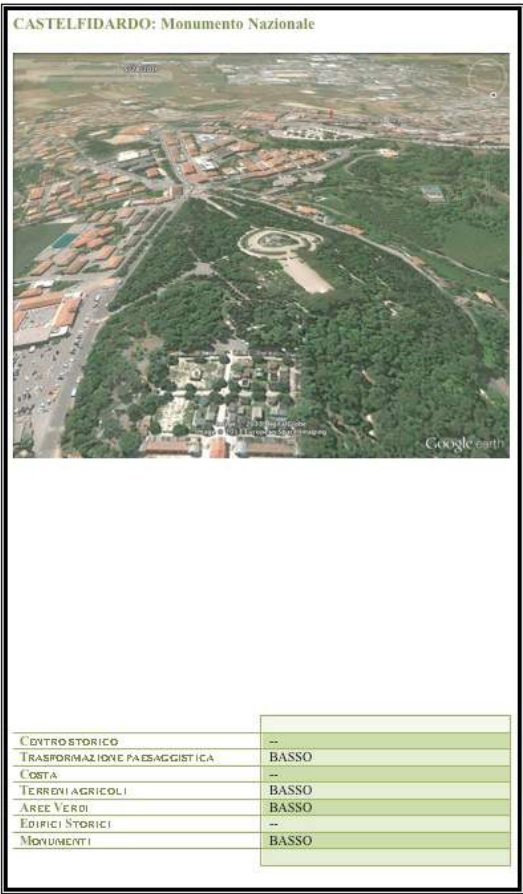


Fig. 7. Monumento Nazionale, Castelfidardo, 1926. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma



Fig. 8. Panorama costiero, Falconara Marittima, 1927. Fototeca dell’Aeronautica Militare, Roma

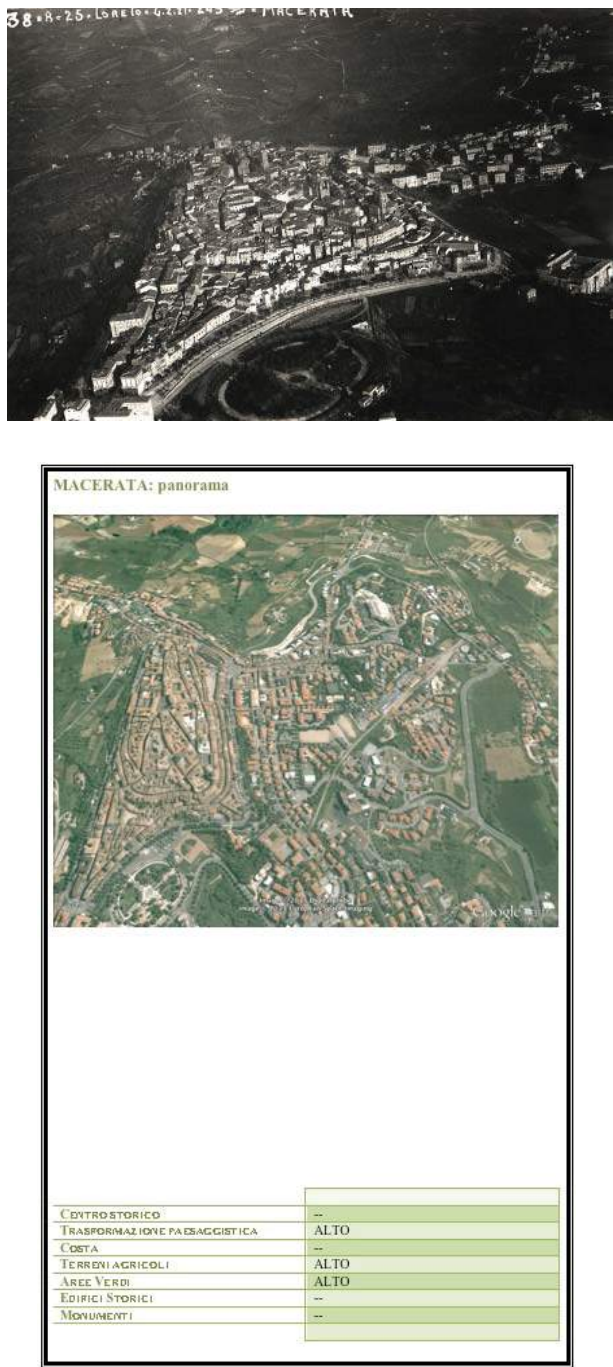


Fig. 9. Panorama, Macerata, 4 febbraio 1927. Fototeca dell'Aeronautica Militare, Roma

Urban Art: l'arte per il riscatto delle *favelas*. Il caso di Vila Brasilândia

Angela Sofia Di Sirio*

Abstract

Sotto il nome di *Urban art* si indica una nuova ondata creativa che ha scelto come luogo privilegiato delle proprie espressioni le periferie delle città di tutto il mondo. Il binomio centro-periferia fa parte di quella terminologia che, nata agli inizi degli anni Settanta del Novecento, fu adoperata, prima di tutto, per descrivere le relazioni economiche fra aree più o meno sviluppate del sistema capitalistico. La periferia di oggi, invece, non è più “l'ombra” della città storica, essa è diventata sia luogo di accoglienza e convivenza di culture

* Angela Sofia Di Sirio, Dottore in Storia dell'arte, Università di Bologna, Scuola di lettere e beni culturali, via del Pratello 96, 40122 Bologna, e-mail: angelasofia.disirio@studio.unibo.it o angela.disirio@libero.it.

differenti, sia manifestazione di una volontà di riscatto dalla condizione di “non luogo” o di “luogo altro” rispetto ai centri storici. L’*Urban Art* si affranca dagli interessi economici e urbanistici di cui sono espressione i centri cittadini, per rivolgere la propria attenzione a quelle zone strutturalmente più degradate e funzionalmente deboli, attraverso operazioni di trasformazione, sviluppo e abbellimento. È quello che avviene per esempio in alcune aree del Brasile, note come *favelas* – vere e proprie concrezioni abitative, realizzate con semplici mattoni e altri materiali poveri o addirittura di scarto – dove negli ultimi anni vengono messi in atto interventi che mirano al miglioramento di queste realtà, semplicemente sul piano estetico. In quest’ottica di cambiamento si pongono gli interventi artistici del collettivo *Boa Mistura*, nato a Madrid nel 2001 dal lavoro di cinque artisti: *Arkon, Derko, Pahg, Purone, rDick*.

It goes by the name of *Urban Art* which in recent years has broken a new wave of creativity of which to express itself has chosen the outskirts of all the cities in the world as its privileged locations. Its byname central border is part of the terminology born in the 1970’s and adopted first and foremost to describe the areas somewhat developed under capitalistic system. Today’s outskirts are no longer in the shadow of the city in fact they have become welcoming and multicultural places that manifest themselves by a voluntary rebuff against the terms “unidentified place” or “other area” as oppose to the history and economy of the central city. Urban art redeems itself in both economic and urban expression where the main residents, to turn attention to the degraded and dysfunctional zones either undergoing development, transformation or embellishment that for example are happening in certain areas of Brazil, often called slums which are genuine concrete habitations made from simple bricks and other materials including those excavated where in recent years actual works are being undertaken aimed at improving the areas simply based on the esthetic appearance. With these changes in mind, it has placed the collective artist *Boa Misture*, born in Madrid in 2001 with work from the five artists: *Arkon, Derko, Pahg, Purore, rDick*.

La tradizionale nozione di periferia, legata da una parte alla collocazione fisica distante dal centro e dall’altra a condizioni di degrado ed emarginazione che spesso la caratterizzano, si rivela oggi un concetto complesso e contraddittorio, non più riconducibile a una definizione chiara ed univoca. Tradizionalmente, il paradigma oppositivo centro-periferia interessa il grado di distanza sia geografica che sociale dall’asse centrale di una società e può riferirsi tanto al territorio quanto ai gruppi sociali. Tutte le analisi che utilizzano il modello centro-periferia devono “inevitabilmente” rifarsi a qualcosa di più che alla mera geografia; infatti, il sociologo Sidney Tarrow ha individuato, nella letteratura, tre tipi di modelli interpretativi: nel primo modello, detto “diffusionista”, la relazione centro-periferia è caratterizzata dalla trasmissione di valori culturali dal centro alla periferia, dove quest’ultima, arretrata e tradizionalista, viene sottoposta alla continua pressione culturale esercitata dal centro. Il secondo modello, ispirato al concetto di “marginalità”, tende, invece, a enfatizzare gli aspetti economici del paradigma, evidenziando il fatto che la periferia è economicamente dipendente dal centro, incapace di acquisire e accumulare le risorse necessarie per superare la propria posizione subordinata ed è debole nell’ambito di un’economia territoriale più ampia (statale o internazionale). In

aggiunta a questi due modi di affrontare il problema, l'uno che enfatizza l'opera di socializzazione svolta dal centro e l'altro che ne argomenta l'analisi dal punto di vista del dominio del capitale, Tarrow nel terzo modello mette l'accento sull'elemento organizzativo del controllo politico. Il centro istituisce apparati, in particolare burocratici, il cui compito è quello di realizzare e perpetuare un modello di amministrazione standardizzato su tutto il territorio¹.

Un'interessante presa di posizione sul dibattito intorno al concetto di periferia è stata espressa recentemente da Renzo Piano, tra i più noti e attivi architetti a livello internazionale². In un'intervista rilasciata al «Sole 24 Ore», Piano descrive il suo progetto, incline a raccomandare le periferie, per recuperare e rivitalizzare questi spazi urbani; un accenno convinto e autorevole, viene posto anche sui temi dell'efficienza energetica e della rigenerazione degli edifici:

Siamo un Paese straordinario e bellissimo, ma allo stesso tempo molto fragile. È fragile il paesaggio e sono fragili le città, in particolare le periferie dove nessuno ha speso tempo e denaro per far manutenzione. Ma sono proprio le periferie la città del futuro, quella dove si concentra l'energia umana e quella che lasceremo in eredità ai nostri figli. C'è bisogno di una gigantesca opera di rammento e ci vogliono delle idee [...] Perché le periferie? Le periferie sono la città del futuro, non fotogeniche d'accordo, anzi spesso un deserto o un dormitorio, ma ricche di umanità e quindi il destino delle città sono le periferie. Nel centro storico abita solo il 10 per cento della popolazione urbana, il resto sta in questi quartieri che sfumano verso la campagna. Qui si trova l'energia. I centri storici ce li hanno consegnati i nostri antenati, la nostra generazione ha fatto un po' di disastri, ma i giovani sono quelli che devono salvare le periferie³.

La prima cosa da non fare, secondo l'architetto Piano, è costruire nuove periferie, ma farle diventare delle città, bisogna cucirle e fertilizzarle con delle strutture pubbliche; bisogna cercare di arrestare la crescita e mettere un limite di costruzione, anche perché diventa economicamente insostenibile portare e offrire dei servizi in luoghi sempre più lontani. Piano propone una «*green belt*», ovvero una cintura verde che definisca con chiarezza il confine invalicabile tra la città e la campagna. Un'altra idea dell'architetto italiano è portare, nelle periferie, un *mix* di funzioni: la città giusta è quella in cui si dorme, si lavora, si studia, ci si diverte, si fa la spesa; se si devono costruire nuovi ospedali, meglio farli in periferia, e così per le sale da concerto, i teatri, i musei o le università. L'obiettivo è di «fecondare» con funzioni catalizzanti questo grande deserto affettivo. Costruire dei luoghi per la gente, dei punti d'incontro, dove si condividano i valori, dove si celebri un rito che si chiama urbanità. Inoltre, altro

¹ Tarrow 1997.

² Vincitore del Premio Pritzker, consegnatogli nel 1998 dal Presidente degli Stati Uniti Bill Clinton, alla Casa Bianca, Piano nel 2006 diventa il primo italiano inserito dal TIME nella *Time 100*, l'elenco delle personalità più influenti del mondo, nonché tra le dieci più importanti del mondo nella categoria «Arte e intrattenimento»; il 30 agosto 2013 riceve la nomina di Senatore a vita, dal Presidente della Repubblica. Cfr. <<http://www.larepubblica.it>>, 11.12.2014.

³ Piano 2014.

punto essenziale, è creare idee per l'adeguamento energetico e funzionale degli edifici esistenti. Si potrebbero ridurre in pochi anni, secondo Piano, i consumi energetici degli edifici del 70-80%, consolidare le 60.000 scuole a rischio sparse per l'Italia. Alle nostre periferie occorre un enorme lavoro di rammendo, di riparazione:

parlo di rammendo, perché lo è veramente da tutti i punti di vista, idrogeologico, sismico, estetico. Ci sono dei mestieri nuovi da inventare legati al consolidamento degli edifici, microimprese che hanno bisogno solo di piccoli capitali per innescare un ciclo virtuoso. C'è un serbatoio di occupazione⁴.

Nelle periferie non c'è bisogno di demolire, che è un gesto d'impotenza, ma bastano interventi di microchirurgia per rendere le abitazioni più belle, vivibili ed efficienti. In questo senso c'è un altro tema, un'altra idea da sviluppare, che è quella dei processi partecipativi. Coinvolgendo gli abitanti nell'autocostruzione, perché tante opere di consolidamento si possono fare per conto proprio o quasi, che è la forma minima dell'impresa. L'architetto, parla di cantieri leggeri che non implicano l'allontanamento degli abitanti dalle proprie case ma, piuttosto, di farli partecipare attivamente ai lavori⁵.

I concetti di centro e periferia assumono tuttora un ruolo fondamentale nell'organizzazione del sapere delle scienze umane e sociali e, nonostante il centro eserciti ancora oggi una funzione-guida nelle organizzazioni di esperienze pubbliche, nelle formazioni culturali, nelle conoscenze politiche e nel funzionamento delle istituzioni, ultimamente la frequenza di progetti e iniziative sembra consolidarsi in particolar modo in zone "delocalizzate". Le periferie, infatti, sono entrate in gioco come protagoniste di una relazione di reciproca influenza con i centri e così nuove categorie sono intervenute a designare la specificità di questi rapporti. Risulta evidente la concomitanza di questo mutamento epistemologico con la fase della cosiddetta globalizzazione e con la necessità di interpretarne i processi economici, sociali e culturali⁶.

La locuzione centro-periferia fa parte di una terminologia nata agli inizi degli anni Settanta del Novecento e fu adoperata, prima di tutto, per descrivere le relazioni economiche fra aree più o meno sviluppate del sistema capitalistico. La periferia di oggi non è più "l'ombra" della città storica; essa è diventata sia luogo di accoglienza e convivenza di culture differenti, sia manifestazione di una volontà di riscatto dalla condizione di "non luogo" o di "luogo altro" rispetto ai centri storici.

Ed è proprio qui che negli ultimi anni si sta diffondendo una nuova ondata creativa che ha scelto come luogo privilegiato delle proprie espressioni le periferie delle città di tutto il mondo e va sotto il nome di *Urban art*. Arte

⁴ *Ibidem*.

⁵ Piano 2014, pp 25-26.

⁶ Capuzzo, Giorgi 2009.

urbana è il nome dato a quelle forme di arte che si manifestano nei luoghi pubblici, spesso illegalmente e nelle tecniche più disparate: bombolette spray, *sticker art*, *stencil*, proiezioni video, sculture, ecc⁷.

Questo tipo di arte che discende direttamente dalla *Pop art*⁸ e dal Graffitismo⁹, si pone, a livello internazionale, come risposta artistica al consumismo e al bombardamento mediatico di fine secolo¹⁰. L'arte urbana è indomabile e caustica, non ha confini predefiniti, provoca e altera le superfici con cui viene a contatto, colpisce e dilaga come un virus che intacca la strada, facendo di questa il proprio *medium* e del suo intervento il proprio strumento di propaganda.

Proprio per la sua connotazione di arte urbana, viene spesso confusa con la più generale manifestazione artistica nota come *Street art*, ma, mentre questa predilige come mezzo di comunicazione in particolar modo il muro e gli edifici dismessi, l'altra abbraccia una più vasta gamma di oggetti ed elementi presenti nel tessuto urbano. Emerge da subito il carattere "effimero" di tali interventi: questo è uno dei principali motivi della mancanza di un'aggiornata e completa bibliografia inerente all'argomento. Per quanto riguarda la *Street art* invece, sono nati dei siti web di facile consultazione¹¹, ma non del tutto esaustivi, che riportano alcune di queste operazioni, soprattutto *murales* degli artisti più conosciuti (Banksy, Obey, Blu, Space Invader, Above ecc...) ¹². Gli interventi di arte urbana sembrano intaccare tutto ciò che trovano davanti a sé; è un'arte che agisce nei luoghi pubblici, pensata e usufruita dalla gente che vive la strada e che in essa si riconosce¹³. Dietro questi interventi si celano nomi nascosti, volti mascherati da una vita in incognito: dove nessuno osa, loro non esitano, dove gli altri distruggono, essi creano. Chi crea lo fa solo per il bisogno di fare arte, per il bisogno di conquistare spazi che gli vengono negati, perché l'*Urban art* è soprattutto un mezzo di espressione, una necessità di comunicare, diretta a decontestualizzare un sistema che occupa e di cui diviene parte inscindibile. Gli interventi di *Street art*, quindi, si affrancano dagli interessi economici e urbanistici di cui sono espressione i centri cittadini, per rivolgere la propria attenzione a quelle zone strutturalmente più degradate e funzionalmente deboli attraverso operazioni di trasformazione, sviluppo e abbellimento¹⁴.

⁷ Riva 2007.

⁸ Calvesi 2008.

⁹ Guerra 2010.

¹⁰ Alinovi 1984.

¹¹ <<http://www.streetartview.com>>, 11.12.2014

¹² A tal proposito, emblematico è l'artista di fama internazionale, Banksy, che ha fatto del suo messaggio politico e sociale il suo biglietto da visita; da notare anche, per evidenziare la forte potenza espressiva delle nuove forme di comunicazione, gli interventi di *Street art* messi in atto durante la cosiddetta "Primavera Araba", come unico mezzo di comunicazione alla repressione: <<http://www.banksy.co.uk>>, 11.12.2014.

¹³ Riva 2007.

¹⁴ Cervellati 1991.

È quello che avviene per esempio in alcune aree periferiche del Brasile, note come *favelas*, vere e proprie realtà dismesse e abbandonate; in questi luoghi viene attuato un processo di riqualificazione dell'*habitat* che mira, attraverso originali interventi di arte urbana, a un miglioramento estetico del paesaggio.

La trasformazione dello spazio urbano in *favela*, è un fenomeno che viene denominato “favelizzazione” e che in lingua portoghese-brasiliana significa etimologicamente “alveare” e rimanda a quell’agglomerato di baracche sorte nelle periferie delle maggiori città, dove la criminalità diffusa, oltre ai problemi dell’igiene pubblica, dovuta soprattutto alla mancanza di idonei sistemi di fognatura, sono tra le cause principali di degrado e arretramento¹⁵. Si tratta di occupazioni irregolari del suolo pubblico e privato, prive di accesso ai servizi di base, che non rientrano nella pianificazione urbanistica; inoltre, insieme alle lottizzazioni irregolari e clandestine, rappresentano l’unica forma abitativa accessibile per la popolazione di basso reddito. Le *favelas* sono la manifestazione più evidente dell’ineguaglianza nella distribuzione del reddito e dell’esclusione sociale che riguardano una parte significativa della popolazione.

La maggior parte delle attuali *favelas* crebbero negli anni ’70, quando il *boom* dell’edilizia dei quartieri più ricchi spinse un gran numero di lavoratori ad una sorta di migrazione nelle grandi città, dove la possibilità per guadagnarsi da vivere era maggiore. Sono degli insediamenti abusivi, vere e proprie concrezioni abitative, baraccopoli costruite con materiali poveri, dai semplici mattoni a scarti recuperati dall’immondizia e molto spesso rivestite di Eternit. Secondo una ricerca del 2011 effettuata dall’Istituto brasiliano di geografia e statistica (IBGE), oltre il 11,4 milioni di cittadini brasiliani, ovvero il 6% della popolazione, vive nelle *favelas* e, secondo gli stessi dati, ci sono 6329 *favelas* distribuite in 323 comuni¹⁶.

È proprio in questi territori che l’*Urban art* trova linfa: proponendosi di intervenire semplicemente sul piano estetico, e avvalendosi della volontà e dei bisogni della collettività, gli artisti si propongono di abbellire le cosiddette “prigioni a cielo aperto”. In quest’ottica di cambiamento si attuano gli interventi artistici di un collettivo nato a Madrid nel 2001, i *Boa Mistura*, nome portoghese che significa «buon miscuglio», formato da un architetto, un ingegnere, un pubblicista e due studenti dell’Accademia di Belle Arti: Javier Serrano (Pagh), Rúben Martín (rDick), Pablo Púron (Purone), Pablo Ferreira (Arkon), Juan Jaume (Derko), sono cinque artisti che lavorano principalmente nella capitale spagnola, ma le loro opere si possono ammirare anche a Berlino, in Norvegia, San Paolo e Panama City.

¹⁵ Il nome *favela* deriva da un fatto storico: rifugiati ed ex soldati reduci dalla guerra di Canudos (1895-1896), nello stato di Bahia, occuparono un terreno collinare libero presso Rio de Janeiro, poiché il governo che alla fine della guerra aveva smesso di pagarli, non diede loro delle abitazioni in cui vivere. Questa collina chiamata in precedenza “Morro de Providencia”, fu da loro denominata “morro da Favela” come il luogo sede del principale accampamento militare nella guerra di Canudos (cfr. Vargas Llosa 2008).

¹⁶ <<http://www.ibge.gov.br>>, 11.12.2014.

Tra i loro progetti, particolare interesse riveste per le sua portata semplice, nel contempo efficace e densa di significato, *Luz Nas Vuelas* (Luce nei Vicoli), realizzato nel gennaio del 2012 nei vicoli e nelle tortuose scalinate della *favela* di Vila Brasilândia, alla periferia nord-ovest di São Paulo del Brasile. L'intervento attuato da questo collettivo può rientrare in quella consolidata tecnica pittorica che va sotto il nome di anamorfismo, termine apparso nel Seicento a designare una specie di «depravazione ottica»¹⁷ fondata sui giochi della riflessione e della prospettiva. Le tecniche anamorfiche, se guardate da un certo punto di vista dell'osservatore o riflesse con accorgimenti vari, si ricompongono, si rettificano e infine svelano immagini a prima vista non percepibili. Composizioni singolari che, viste di fronte, sono soltanto una mescolanza confusa di forme dilatate e prive di senso ma che, viste di sbieco, si ricompongono in immagini adeguatamente strutturate¹⁸.

In *Luz Nas Vuelas* il gruppo Boa Mistura, con la partecipazione degli abitanti del luogo, tinge i muri e le vie del quartiere con cinque vivaci tonalità monocrome, creando una vera e propria "magia anamorfica" giocata su specifiche frasi, ognuna corrispondente a un tema: *Beleza*, *Firmeza*, *Orgulho*, *Doçura*, *Amor*, sono queste le semplici parole che si compongono nel movimento¹⁹. Nonostante la crudezza visiva dei quartieri delle *favelas*, esiste un paesaggio al di là della collina di una "Bellezza" e di un incanto mozzafiato (figg. 1-2); una qualità estetica, questa, che viene valorizzata dal collettivo attraverso l'impegno di una riqualificazione del luogo che, grazie al coinvolgimento fisico ed emotivo degli stessi abitanti, ha dato a tutti la "Forza" per il raggiungimento dell'obiettivo (figg. 3-4). La partecipazione, la passione e l'interesse dimostrato, portano ad essere "Orgogliosi" (figg. 5-6) del lavoro svolto, soprattutto se questo è avvenuto in un clima di gioco, ma allo stesso tempo di sfida affinché qualcosa possa cambiare. Il tutto corredato da un situazione di "Amore" (figg. 7-8) e "Dolcezza" (figg. 9-10) tra il gruppo Boa Mistura e gli abitanti delle *favelas*, sentimenti che hanno portato alla realizzazione di un progetto che, seppur in minima scala, porta dentro di sé le parole e i gesti di un popolo volenteroso di modificare il proprio *habitat* naturale. La scelta di utilizzare "parole emblematiche" come mezzo per creare nuove emozioni e affascinanti sensazioni fa sì che le persone, nel modo più elementare possibile, costruiscano ambienti di condivisione e aggregazione dove la partecipazione diventa sinonimo di libertà. L'intervento che prende vita in uno dei tanti quartieri degradati di San Paolo, lancia un monito, un urlo rappresentato dalla fortissima caratterizzazione cromatica e dalle scritte che emergono sulle scalinate, sulle finestre e sui muri colorati. La partecipazione dei bambini diventa di fondamentale importanza; essi, sporcandosi le mani

¹⁷ Calabrese 2011.

¹⁸ Cfr. Baltrušaitis 1990.

¹⁹ <<http://www.boamistura.com>>, 11.12.2014.

insieme al collettivo, diventano autori e spettatori del cambiamento, a cui è affidato il compito privilegiato di assistere a una vera e propria trasformazione dell'ambiente urbano in una realtà più gioiosa in cui vivere (fig. 11). Colore, luce, coinvolgimento sono gli ingredienti che servono a risollevare gli abitanti dalla loro situazione di disagio e povertà, ma, allo stesso tempo, si configurano come messaggi di speranza all'interno di un luogo da denuncia dove la violenza è diventata ormai un sistema di vita che ingoia gli stessi abitanti e li condanna a respirare un clima terrificante: da una parte ci sono coloro che vivono nella continua paura di essere assaliti e dall'altra ci sono giovani che fanno della violenza "il lato giusto di una vita sbagliata". I bambini, ignari di tutto, nascono e crescono secondo uno stile di vita improntato a modelli di violenza. Il dominio ormai assoluto del narcotraffico nelle *favelas* conquista inevitabilmente anche l'universo immaginario dei piccoli, che vedono ogni giorno intorno a loro le persone coinvolte nel narcotraffico vendere i pacchetti di droga, girare con le armi in spalla, applicare la legge del più feroce, uccidere i traditori e rispondere con le armi alle invasioni della polizia.

L'importanza di tale progetto, quindi, risiede tanto nel distogliere gli abitanti dal clima di terrore e dall'ambiente che li circonda, quanto nei mezzi e nella tecnica utilizzata; infatti, così come misera è la struttura delle *favelas* con i suoi colori neutri e grigi, così è da considerarsi "povera" l'iniziativa del collettivo, in quanto la rivalutazione del territorio risiede nell'economicità del progetto che nasce dal basso e non ha bisogno di grandi risorse economiche. Da una parte si usano colori e pennelli come utensili, veri strumenti del pittore, chiamati a trasfondere nella materia lo spirito dell'artista, e dall'altra si applica l'anamorfosi come tecnica pittorica: questi sono gli arnesi utilizzati che richiamano, in un certo senso, le modalità esecutive della "vecchia arte tradizionale", tecniche e mezzi "consegnati" da un tempo remoto ma che vengono, grazie alla passione e alla genialità di alcuni artisti, riletti e attualizzati in chiave contemporanea.

Il collettivo continua a stupire con interventi di *Urban Art* non solo in Brasile; infatti, il loro ultimo progetto ha sede a Panama e vede la trasformazione di un vecchio e cadente edificio in un'opera d'arte urbana che sembra risplendere di luce, come dimostra la grande scritta "Somos Luz", noi siamo luce (fig. 12): un intreccio di colori che interagiscono con i colori naturali del luogo, ma soprattutto un messaggio scritto con la partecipazione dei residenti del quartiere che hanno tinteggiato le diverse facciate, ciascuna corrispondente al singolo alloggio. Il gruppo Boa Mistura sembra proprio farsi portavoce di pensieri di speranza rivolti ai luoghi in cui si vive, in cui si lotta per la sopravvivenza e si partecipa al cambiamento. L'opera, al di là del grande impatto visivo, cela in sé tutta l'esigenza del collettivo madrileno di spingere il proprio operato verso lavori dalla forte indole sociale. L'idea di base che sottende i loro interventi è quella della positività: cambiare l'estetica di un sito non significa solo donargli un volto accettabile, ma attraverso una svolta visiva, promuovere un processo di rivalutazione sociale e culturale di un luogo che spesso viene connotato negativamente.

L'interesse per la riqualificazione delle *favelas* ha riscontrato, negli ultimi anni, l'attenzione di molti artisti di strada che hanno cercato di rendere le baraccopoli, proprio per la loro conformazione etichettabili come esteticamente "brutte", in un ambiente più gradevole e bello ai nostri occhi. È il caso di Haas&Hahn, nome d'arte del duo composto da Jeroen Koolhaas e Dre Urhahn²⁰, due *street artists* che hanno iniziato a lavorare insieme nel 2005 con l'iniziativa di girare un documentario sull'*hip hop* all'interno delle *favelas* di Rio e San Paolo. Ispirati da questo viaggio, essi hanno intrapreso il loro percorso creando opere bizzarre in luoghi inaspettati, a partire da enormi *murales* negli *slums* brasiliani con l'obiettivo principale di coinvolgere i giovani del posto. Negli ultimi anni il duo ha trascorso diversi mesi realizzando pezzi di grandi dimensioni alla ricerca di un unico scopo: ricoprire un'intera *favela*. È quello che è successo nella *favela* di Santa Maria a Rio de Janeiro: qui, nel 2010, hanno riunito e addestrato un gruppo di venticinque giovani residenti, con lo scopo di ridipingere Praça Cantão, la piazza principale del quartiere (figg 13-14). Quest'opera ha attirato l'attenzione anche del Philadelphia Mural Arts Programs che, tra il 2011 e il 2012, ha invitato i due artisti a intervenire nella zona nord della metropoli americana, per trasformare una strada abbandonata, Germantown Avenue (fig. 15), in un gigantesco dipinto murale acceso da colori sgargianti. È nato così il progetto Philly Painting, che gli artisti definiscono «un esperimento di agopuntura urbana»: durante otto mesi, 54 edifici sono stati ridipinti con l'aiuto di un gruppo di operai individuati nella parte settentrionale di Filadelfia assunti per adempiere a tale iniziativa. L'impatto sociale non si è quindi fermato all'opera d'arte in se stessa o alla ritrovata consapevolezza dell'area, ma è efficacemente sintetizzato anche dall'indice di disoccupazione del quartiere (-26,3% secondo la *Jobs Commission* di Filadelfia)²¹, un'alta percentuale che Philly Painting ha contribuito a contrastare. Dopo due anni a Filadelfia, Jeroen Koolhaas e Dre Urhahn hanno deciso di ritornare in Brasile, con lo scopo di ridipingere, con l'aiuto della comunità di Vila Cruzeiro, un'intera *favela* senza chiedere l'aiuto finanziario a enti governativi; questo progetto, denominato «*Favela painting is to back to Rio*» (fig. 16), viene sostenuto attraverso una sottoscrizione online, tramite il sito Kickstarter e, dovrebbe iniziare proprio nel 2014.

Riprendendo le parole di Calabrese, possiamo affermare che ci sono almeno tre grandi motivi per tenere in considerazione l'arte di strada e quindi interventi artistici come quello del collettivo Boa Mistura e del duo Haas&Hahn. Il primo è che l'arte diventa un fatto «gratuito»: esce dalle gallerie e dal mercato, contesta la «società segreta dell'arte», mischia allegramente arte e vita. Il secondo è che l'ambiente urbano – “brutto” quasi per definizione nelle grandi città, e soprattutto nelle loro periferie – si trasforma in un gigantesco album da disegno, in cui esprimere valori, poetiche, concetti altrimenti preclusi a chi è

²⁰ <<http://www.favelapainting.com>>, 11.12.2014.

²¹ <<http://www.consfiladelfia.esteri.it>>, 11.12.2014.

fuori dal mondo dell'arte ufficiale, con la conseguenza di popolarizzare l'estetica e farla diventare un fatto di massa. Il terzo, infine, è che anche i fruitori vengono toccati da questo processo: infatti, la vita quotidiana è percorsa da immagini utilitarie e di basso valore (pubblicità, informazioni, cattiva architettura, brutti oggetti, *kitsch*), e il pubblico le consuma inconsapevolmente senza battere ciglio e senza capire i danni che un simile ambiente produce alla mente; un'arte senza pretese ma libera e immediata si sostituisce dunque alla non-arte e abitua in qualche modo la gente a un'estetica di massa²².

Si è visto come l'artista di oggi senta la necessità di uscire allo scoperto, di relazionarsi con il pubblico che diventa spettatore/osservatore dei suoi lavori, attore principale cui è affidato il compito privilegiato di assistere a una vera e propria trasformazione dell'ambiente urbano in una realtà più gioiosa in cui vivere. «Intervenire-modificando» diventa la parola chiave presa alla lettera dalla maggior parte dei *guerrilla artist*²³, con il fine di divertire, sollecitare, stimolare con la testa e con il corpo, vivacizzando l'esperienza della vita ordinaria. È soprattutto grazie a interventi artistici come quello offerto dai gruppi sopracitati agli abitanti delle *favelas*, che si realizza quel sogno utopico di un'arte che diventa del popolo e per il popolo, capace di trasformare la società con la suggestione e la potenza pervasiva delle immagini. Si inizia a pensare all'ambiente come una decostruzione ingegnosa di un significato nuovo, artistico e contemporaneo, come un palcoscenico di appuntamenti culturali e di emozionanti espressioni artistiche. Siamo di fronte a un'espressione dell'arte ironica e dissacrante, un'arte che non sporca, che non sottovaluta il contesto ma lo rivaluta e lo abbellisce, che lascia sbocciare riflessioni e soprattutto che riesce a catturare l'attenzione del passante; è un'arte non elitaria, non per pochi, ma per molti, dove la ricchezza è quella del mondo che ci circonda, con le sue varianti e diversità, dove non ci sono né critici né attori principali, dove non esistono premi e tanto meno elogi, ma solo "artisti", capaci di ridare un volto a un mondo che sembra essere circondato solo da costruzioni obbrobriose. La loro convinzione è che in fondo l'arte urbana possa davvero portare alla socialità e alla condivisione degli spazi, oltre che alla loro riqualificazione estetica; il loro intervento si pone in netto contrasto con il carattere del luogo, ma nello stesso tempo, attraverso un approccio poco invasivo, ne caratterizza la continuità mantenendone vivo il ricordo del passato. Queste operazioni rientrano a far parte di una delle tante sfaccettature di "arte politica", intendendo per politico tutto ciò che riguarda la vita sociale delle persone. I loro progetti nascono *in*

²² Calabrese 2011.

²³ La *Guerilla art* è un movimento artistico nato agli inizi degli anni '70 ed è da considerarsi una branca della *Street art*; il suo eponente più importante è Banksy con alcune delle sue tele più significative, ad esempio, la *Gioconda* di Leonardo Da Vinci, raffigurata con uno smile al posto della faccia e, al Brooklyn Museum, la raffigurazione di un condottiero settecentesco avente in mano una bomboletta spray e alle cui spalle campeggiano graffiti pacifisti. Vuole offrire spunti di riflessioni riguardo tematiche come la società, il consumismo o le celebrità (cfr. Banksy 2006).

loco, parlano con le persone e vivono nei luoghi in cui si realizzerà l'opera, comprendendone le dinamiche sociali, i rapporti di potere e le possibilità di azione.

Immergiamoci nuovamente nella strada, sporchiamoci di terra, di materia viva che pulsa: questo sembrano dirci le installazioni degli artisti di *Urban art*. Ritroviamoci nella strada e nei luoghi in cui la gente può incontrarsi, cercando di vivere tutte le sensazioni ed emozioni che oggi, nell'*habitat* urbano, l'arte ci offre, cercando di renderci attori attivi delle sue *performance*; viviamo queste emozioni in un connubio di sinergie tra il fruitore dell'opera (come spettatore e primo osservatore), l'opera creata e la sua collocazione nell'ambiente che ci avvolge²⁴. «Bisogna rendersi conto che i musei e le collezioni sono stracolmi, i pavimenti stanno cedendo», scrisse Michal Heizer, «ma lo spazio reale esiste»; esiste come la volontà di voler cambiare una generale concezione dell'arte; il vero museo oggi è l'ambiente naturale, è il luogo di tutti, dove l'ingresso è ovviamente libero, dove tutti hanno la possibilità di godere e osservare quelle operazioni artistiche che vengono create per il fruitore affinché ne rimanga stupito e sbalordito.

Non vogliamo rinchiudere le nostre opere nei musei dove solo chi ha tempo può andarle a vedere, ma non certo la gente che lavora. E se il popolo non può andare a visitare i musei e le esposizioni, allora le esposizioni le faremo nelle strade, nei luoghi di ritrovo degli operai, e strade e ritrovi trasformeremo in musei. Dipingeremo i muri delle vie, dei palazzi pubblici, dei sindacati, di tutti i posti dove si raccoglie la gente che lavora²⁵.

Riferimenti bibliografici / References

- Alinovi F. (1984), *Arte di frontiera: New York graffiti*, a cura della Galleria Comunale d'arte moderna di Bologna, Milano: G. Mazzotta.
- Baltrušaitis J. (1990), *Anamorfosi o Taumaturgus Opitucus*, Milano: Adelphi.
- Banksy (2006), *Wall and Piece*, Mainaschaff: Publikat.
- Barilli R. (2006), *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1975-2005*, Milano: Feltrinelli.
- Baudrillard J. (1976), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard.
- Buonarroti B., Cencetti S. (1989), *Atlante dell'ottica illusa*, Bologna: Cappelli Editore.
- Calabrese O. (2012), *La macchina della pittura*, Bari-Roma: Laterza.
- Calabrese O. (2011), *L'arte del trompe-l'œil*, Milano: Jaka Book.

²⁴ Kastner 2004.

²⁵ David Alfaro Siqueiros 1921 citato da De Micheli 2000, pp. 197-198.

- Calvesi M. (2008), *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla pop art*, Bari-Roma: Laterza.
- Capuzzo P., Giorgi C. (2009), *Centro e periferia come categorie storiografiche. Esperienze di ricerca in Italia, Spagna e Portogallo*, Roma: Carocci.
- Cervellati P. (1991), *La città bella. Il recupero dell'ambiente urbano*, Bologna: Il Mulino.
- De Micheli M. (2000), *L'arte sotto le ditature*, Milano: Feltrinelli.
- Eco U. (1968), *La definizione dell'arte*, Milano: Mursia.
- Fabbri F. (2009), *Lo zen e il manga: arte contemporanea giapponese*, Milano: Bruno Mondadori.
- Guerra N. (2010), *Parlano i muri. Linguaggio e comunicazione dei murali: l'Arte diventa opinione attiva a Belfast e Derry*, «L'Aperitivo Illustrato», 4, n. 36 febbraio.
- Kastner J. (2004), *Land Art e arte ambientale*, Londra: Phaidon.
- Mauriès P. (1997), *Il trompe-l'œil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX sec.*, Milano: Leonardo Arte.
- Naldi F., a cura di (2010), *Do the right wall/ Fai il muro giusto*, Bologna: Edizioni MAMbo.
- Piano R., Arduino M., Fazio M. (1980), *Antico è bello, il recupero della città*, Roma-Bari: Laterza.
- Piano R. (2014), *Il grande rammendo delle periferie*, «Il sole 24 Ore», 26 gennaio, pp. 24-25.
- Poli F. (2011), *Arte contemporanea: le ricerche artistiche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano: Mondadori Electa.
- Riva A. (2007), *Street art sweet art, dalla cultura pop alla generazione pop up*, Milano: Skira.
- Rokkan S. (1982), *Cittadini, elezioni, partiti*, Bologna: Il Mulino.
- Serra C. (2007), *Murali e graffiti: il linguaggio del disagio e della diversità*, Milano: Giuffrè.
- Tarrow S. (1977), *Between center and periphery: grassroots politicians in Italy and France*, New Haven: Yale University Press.
- Vargas Losa M. (2008), *La guerra della fine del mondo*, Torino: Einaudi.

Appendice

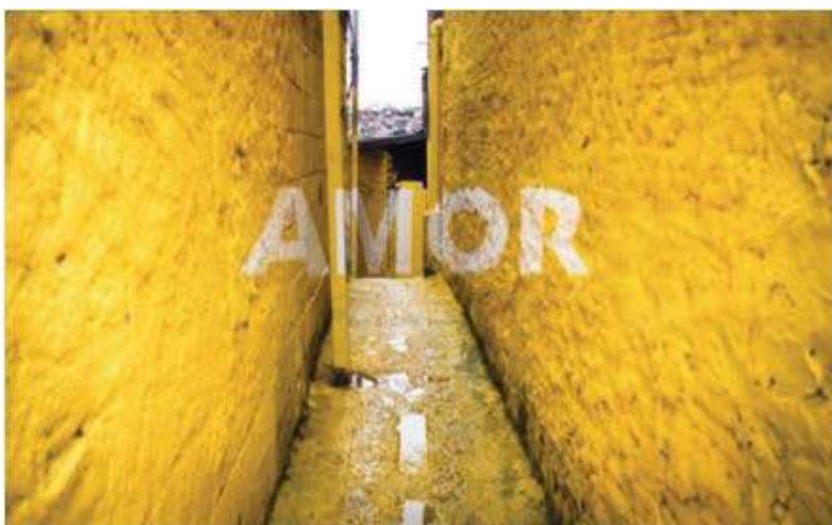
Figg. 1-2. Collettivo Boa Mistura, *Beleza*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



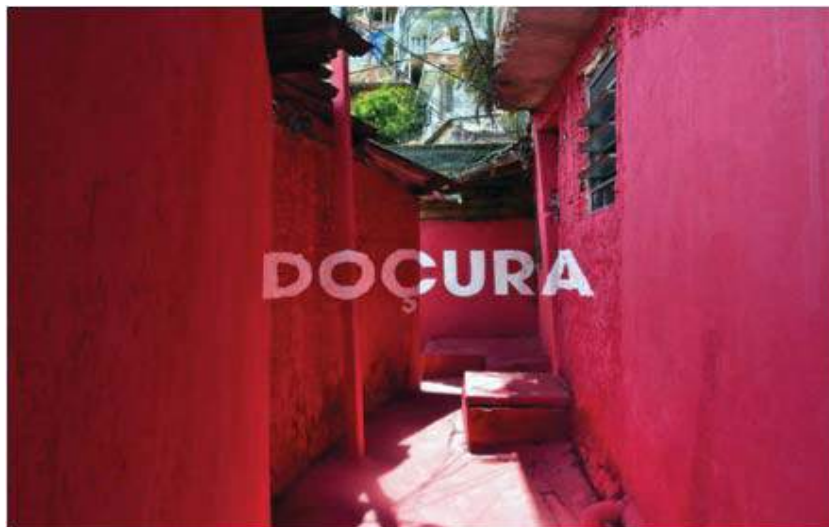
Figg. 3-4. Collettivo Boa Mistura, *Firmeza*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 5-6. Collettivo Boa Mistura, *Orgulho*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 7-8. Collettivo Boa Mistura, *Amor*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 9-10. Collettivo Boa Mistura, *Doçura*, 2012, tecnica anamorfica, Vila Brasilândia, São Paulo, Brasile



Figg. 11. I bambini delle favelas imbrattati d'arte



Figg. 12. Collettivo Boa Mistura, *Somos Luz*, 2013, Panama



Figg. 13-14. Haas&Hahn, 2010, *Praça Cantão*, piazza principale nella favela di Santa Maria a Rio de Janeiro



Fig. 15. Haas&Hahn, *Philly Painting*, 2012, Germantown Avenue, Filadelfia



Fig. 16. Haas&Hahn, *Favela painting is to back to Rio*, schizzo, Vila Cruzeiro, Brasile

La valorizzazione degli spazi residuali del tessuto edilizio consolidato: una ricognizione dei più recenti progetti in Europa

Carlotta Cecchini*
Francesca Romano**

Abstract

Intervenire sui tessuti marginali significa interfacciarsi con realtà complesse, nelle quali l'identità locale, seppur non evidente o indebolita dallo stato di degrado, si è mantenuta, o addirittura rafforzata, nel tempo, andando a rappresentare una ricchezza in grado di dialogare con le risorse interne ed al margine dell'area residuale stessa.

Il presente contributo ha lo scopo di individuare e definire le strategie di valorizzazione maggiormente efficaci nella gestione dei tessuti periferici, attraverso un'indagine dei migliori

* Carlotta Cecchini, Architetto, Dottoranda in Progettazione ambientale, Università La Sapienza di Roma, Dipartimento PDTA (Progettazione, Design e Tecnologia dell'Architettura), piazzale Aldo Moro, 5, 00185 Roma, e-mail: carlotta.cecchini@gmail.com.

** Francesca Romano, Paesaggista, laureata presso la Facoltà di Architettura, Università La Sapienza di Roma, via A. Zanetta, 118, 00143 Roma, e-mail: paesaggistafrancescaromano@gmail.com.

I §§ 1 e 4 sono da attribuire a Carlotta Cecchini; il § 3 è da attribuire a Francesca Romano.

progetti di riqualificazione in ambito europeo e l'analisi delle strategie d'indirizzo da essi applicate.

Vengono a questo proposito individuati due gradi di intervento: uno a livello generale, nel quale l'approccio con il tessuto antropico/naturalistico esistente fornisce un primo orientamento strategico nella gestione del "progetto complesso", realizzandosi nella definizione degli ambiti di valorizzazione del tessuto di riferimento; uno a scala ravvicinata, nel quale vengono definite le modalità di gestione della materia (sia naturale sia artificiale), che si concretizza nelle scelte di carattere operativo.

Intervening in marginal areas means to interface with complex realities, in which the local identity survived (or even increased), even if hidden or weakened by decline condition. They become an asset able to dialogue with its own internal and environmental resources.

The present study is aimed at identifying and defining the most effective strategies in periphery management, through an investigation on European best practices and the definition of common designing criteria.

At this purpose, two levels of intervention are defined: a general approach, in which the relationship between anthropic/natural existing tissue analysis gives a first orienting about the strategies to be applied in the complex project. This phase is aimed at defining the values of the reference areas; a close-scale approach, in which the "materia" (both artificial and natural) management is defined, involving operative choices.

1. Introduzione

Il termine "periferia" definisce letteralmente l'indistinta fascia territoriale urbana che corre (*pherein*) intorno (*peri*)¹ ad un nucleo ben definito, il centro città. In generale, la maggior parte delle lingue europee² attribuisce al termine accezioni che vanno ad enfatizzarne l'estraneità, l'inferiorità ed in ogni caso la diversità rispetto ai luoghi che nella storia sono stati i centri pulsanti del governo della città, territorialmente iscritti all'interno delle mura difensive³.

La periferia presenta caratteri comuni, anche se in contesti diversi: tessuto edilizio di scarso valore storico-testimoniale in avanzato stato di degrado, incompatibilità a livello funzionale con le esigenze della comunità che vi risiede (e talvolta lavora), incompatibilità a livello urbano, infrastrutturale e paesaggistico con i quartieri che lambisce, nonché frequente incapacità di soddisfare le richieste di spazi e servizi⁴.

¹ Dal greco *peripherein*.

² Si pensi alle parole *banlieu* (francese), *afuera* (spagnolo), *suburb* (inglese) e la stessa periferia.

³ Davoli 2010.

⁴ L'emergenza abitativa del dopoguerra, unitamente agli effetti della L. 167/72 sulle dotazioni minime di edilizia economica e popolare, i grandi complessi residenziali costruiti tra il 1966 e il 1974, portano ad un notevole sviluppo nell'ambito dell'edilizia pubblica, che va a modificare gli spazi peri-urbani. Le grandi sperimentazioni avvenute nel periodo 1966-1974 sono rimaste in

Con l'abbattimento delle mura cittadine avvenuto a partire dal XX secolo e lo sviluppo della società moderna, la città si è diffusa non solo a livello territoriale ma soprattutto a livello funzionale, andando a costruire nuove centralità e nuove diramazioni che hanno letteralmente spezzato la continuità della fascia urbana periferica. La conseguenza è stata la frammentazione della periferia stessa e la sua contestuale infiltrazione all'interno degli spazi urbani ad espansione "controllata", fattore che ha portato al confronto con la nuova dimensione del "tessuto residuale".

Nel tempo, il tessuto marginale ha assunto il carattere di un vero e proprio segno, a metà tra la materialità e il vuoto: uno spazio urbano «senza luogo»⁵, sintomo dell'espansione incontrollata di un «vuoto misurato»⁶.

Gli spazi residuali o "marginali", che crescono oggi all'ombra dei grandi centri residenziali o corrono lungo le principali infrastrutture isolate ed hanno acquisito gli spazi adibiti alle attività produttive anteguerra, presentano una diversificata serie di criticità, affrontabile attraverso un approccio integrato e multidisciplinare alla progettazione urbana. È per queste ragioni che, negli ultimi anni, la tematica della periferia ha sollevato un interesse crescente negli ambiti amministrativi ed accademici, concretizzatosi in dibattiti internazionali, *workshop* e ricerche sul tema del riassetto, fattore che dimostra una forte volontà di configurare moderni scenari urbani e sociali su livelli e gerarchie nuove⁷.

2. Le scale di intervento

Intervenire in queste aree significa interfacciarsi con problematiche complesse ma anche dover far fronte ad identità locali che, seppur non manifeste, o ostacolate dallo stato di degrado, si sono mantenute o addirittura rafforzate nel tempo, andando a rappresentare una ricchezza in grado di dialogare con le risorse interne ed al margine dell'area residuale stessa.

Nella molteplicità di ambiti e livelli toccati da una progettazione di questo tipo è allora necessario individuare le strategie più efficaci: innanzitutto l'approccio ai tessuti residuali non consente generalmente il "lusso" della progettazione

diversi casi incomplete sotto l'aspetto dei servizi collettivi.

⁵ Webber 1964.

⁶ Iacomoni 2009.

⁷ Tra le tante, si sottolinea la proposta di Renzo Piano di considerare le periferie metropolitane come Patrimonio dell'Umanità ed il Progetto Europeo CREPUDMED (2009-2012), che coinvolge Grecia, Francia, Spagna e Italia nella sperimentazione del concetto di «riqualificazione della dispersione insediativa», finalizzata all'individuazione di un denominatore comune nell'approccio progettuale alla periferia. In merito: <<http://www.programmed.eu/en/the-projects/project-database.html>>, 01.03.2014.

ex-novo o della ri-progettazione, seppur parziale. La realtà con la quale ci si confronta è principalmente consolidata e presenta un'organizzazione spaziale talvolta di risulta (è il caso dei centri urbani spontanei) o comunque fortemente vincolata.

Intervenire sul tessuto consolidato ed al suo interno comporta lavorare tenendo le fila di un progetto unitario che raccolga, analizzi ed implementi le qualità naturalistiche ed antropiche del territorio in esame, nell'ottica di una nuova sostenibilità, sia ambientale che sociale. A questo proposito possono essere individuate due diverse scale di intervento: una, di carattere generale, che consente l'approccio al tracciato urbano di riferimento in termini di materialità antropica o naturalistica; una, di carattere ravvicinato, nella quale la materia (sia artificiale che naturale) viene plasmata e gestita ai fini di una nuova configurazione.

La prima caratterizza l'orientamento macro progettuale, tiene le fila dell'insieme urbano e raccoglie le trame strutturali, naturali e funzionali del contesto, reinterpretandole e rafforzandole. A questo livello vengono definite le strategie di indirizzo del progetto integrato (o complesso). La scala ravvicinata rappresenta invece il momento nel quale, a livello operativo, vengono definiti o ri-definiti gli elementi del progetto, che comprendono l'apparato materiale dello spazio urbano di riferimento: il costruito.

Emergono due aspetti predominanti nell'approccio alla riqualificazione dei tessuti marginali: da una parte, gli spazi del paesaggio che costituiscono il "vassoio" sul quale le città andranno ad insediarsi; dall'altra, il complesso rapporto con la realtà edificata, che rappresenta, il più delle volte, una condizione importante all'efficacia della strategia di valorizzazione adottata.

3. *Spazi del paesaggio*

Ogni territorio ha un paesaggio: con la consapevolezza che questo rappresenta un "bene", indipendentemente dal valore conferitogli, oggi ci si ritrova a posare gli occhi su uno scenario sempre meno di rara bellezza, non per questo da sottovalutare.

Per molti anni si è parlato di paesaggio tutelabile dal punto di visto giuridico soltanto quando questo assumesse un valore eccezionale⁸; altrimenti non poteva essere considerato tale e quindi non valorizzabile e tutelabile per legge⁹.

⁸ Così come indicato nella Prima Legge sul Paesaggio, L. 29 giugno 1939, n. 1497, in materia di "Protezione delle bellezze naturali", abrogata dall'articolo 166, comma 1, del D. Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490.

⁹ D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, "Codice dei beni culturali e del paesaggio". D. Lgs. 24 marzo 2006, n. 156, "Disposizioni correttive ed integrative" al D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, in relazione ai beni culturali.

Tuttavia dal 2000 qualcosa è cambiato: grazie alla Convenzione europea sul paesaggio¹⁰, la gestione, la salvaguardia, la pianificazione dei paesaggi europei riguardano tutti i paesaggi indistintamente (anche quelli ordinari) e se ne riconoscono i caratteri identitari.

Questo tipo di politica permette di guardare con occhi diversi tutti quegli spazi, apparentemente privi di qualità, che necessitano di protezione, miglioramento, esaltazione e riconversione. Nella Convenzione stessa, all'art. 2, si stabilisce che:

la convenzione si applica a tutto il territorio delle Parti e riguarda gli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani. Essa comprende i paesaggi terrestri, le acque interne e marine. Concerne sia i paesaggi che possono essere considerati eccezionali, sia i paesaggi della vita quotidiana sia i paesaggi degradati

Alla base di tutto c'è la conoscenza, che deve coinvolgere i cittadini, i progettisti, gli enti, le autorità e che permetta di valutare e capire come porsi per il raggiungimento degli obiettivi della Convenzione e non solo.

Attualmente, sempre più, il campo della Progettazione ambientale tende ad occuparsi proprio di questi "nuovi" territori, il cosiddetto "Terzo Paesaggio"¹¹, ossia luoghi marginali, compromessi, periferici, degradati, pronti ad acquisire un valore di più facile lettura.

Il confronto con numerosi aspetti problematici, da integrare, sarà alla base dell'iter della progettazione: le analisi e i progetti dovranno insinuarsi nelle pieghe della città per ridistribuire le nuove centralità, affrontando il tema dei bordi-limiti, un tema forse marginale, ma chiave per la ricucitura di quei sistemi insediativi consolidati, a volte ritenuti di poco valore.

Le nuove città che andranno a configurarsi dovranno considerare lo spazio pubblico non solo nell'ottica del "design urbano"¹² fine a se stesso, dove le qualità estetiche prevalgono sulla forma, ma anche puntare su un programma orientato verso la sostenibilità, al riuso dei materiali in loco, all'approvvigionamento delle acque e delle risorse rinnovabili, alla stabilizzazione di un *comfort* microclimatico tenendo conto dei pieni e dei vuoti e del tipo di componente che li caratterizza, all'utilizzazione coerente e funzionale della vegetazione all'interno del progetto.

¹⁰ Aperta alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa e all'adesione della Comunità europea e degli Stati europei non membri, a Firenze, il 20 ottobre 2000. La Convenzione incoraggia le autorità pubbliche ad adottare politiche e provvedimenti a livello locale, regionale, nazionale ed internazionale per la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi in Europa. Riguarda tutti i paesaggi, sia quelli eccezionali, che quelli ordinari, e ne riconosce il ruolo rilevante nel determinare la qualità della vita degli abitanti.

¹¹ Clément 2005.

¹² Laddove per "Design Urbano" si intende il progetto architettonico rivolto ed esteso a parti della città.

Questi rappresentano alcuni degli aspetti fondamentali da considerare per una realizzazione di qualità, di cui costituiranno il valore aggiunto al progetto stesso: una progettazione dove il più delle volte bisogna coordinarsi su sequenze disconnesse, episodiche e frammentate di spazi pieni e vuoti, di elementi naturali e artificiali, di ambiti e tematiche diverse.

Data la casistica e gli innumerevoli aspetti da considerare si introdurranno nel progetto interventi di riconnessione, ricucitura, riqualificazione, conservazione, recupero, riqualificazione, valorizzazione e gestione dal punto di vista funzionale, sociale, ambientale, storico/monumentale e strutturale¹³. Il ruolo del “sistema paesaggio” è dunque fondamentale, è esso stesso strumento della trasformazione dell’evoluzione, fa da sfondo e da cardine al trasformato.

Tuttavia l’impiego della vegetazione nel progetto, oltre che nella forma tipologica tradizionale del parco, del giardino, della piazza¹⁴, può e deve generare nuove configurazioni ed associazioni spaziali, assumendo e valorizzando temi e luoghi caratterizzati dall’assenza di essa per creare un’ identità riconoscibile da tutti e di valore.

Qualità percettive come le trasparenze, la matericità delle superfici, gli orizzonti e i punti di osservazione sono aspetti non da sottovalutare. Non da meno sono le riflessioni sul vuoto e sulla distanza, la dimensione dove le cose si dissolvono e le diverse identità si intrecciano e si fondono.

La forza del progetto di paesaggio risiede nella capacità di entrare in contatto con il sito, con il *genius loci*, ma allo stesso tempo di trascenderlo, trasformarlo e risemantizzarlo, evidenziando potenzialità per costruire una nuova natura delle cose. Si progetta in favore di combinazioni partecipi di uno spazio scomposto e aperto fatto di spazi intermedi, di spazi “tra”, in bilico ed incerti, espressione del potenziale di trasformazione proprio di questa realtà contemporanea¹⁵. Intervenire sul paesaggio consolidato favorisce una nuova consapevolezza dello spazio, dei luoghi del vivere, degli ambienti del nostro quotidiano, dei nostri paesaggi così come sono, nel bene e nel male.

¹³ Riconnessione intesa nel recupero di una continuità fisica perduta (percorrenze) o di una continuità ideale (visuali); ricucitura di una rete ecologica, di un paesaggio frammentato dove le varie patch costituivano una matrice; conservazione, recupero, riqualificazione, valorizzazione e gestione sono principi alla base della pianificazione paesaggistica.

¹⁴ Forme che vanno ad inserirsi in un contesto di scala territoriale (parco) fino ad uno di scala più controllata a livello urbano (giardino/piazza).

¹⁵ Le città di oggi si presentano con una stratificazione complessa, delle volte fragile e delle volte consolidata, da demolire o da tutelare. Tuttavia gli interventi di trasformazione ci portano a fare delle considerazioni, a comprendere il contesto che ci circonda e ad individuarne le metodologie d’approccio.

4. Rapporto con il costruito

Alla scala ravvicinata, emerge che approcciare una realtà consolidata al fine di valorizzarla prevede dapprima un lungo processo di ricerca e la conoscenza delle potenzialità del luogo. L'approccio progettuale che segue non è univoco, né tanto meno inscrivibile in un processo standardizzato, tuttavia è in questo momento, e non successivamente attraverso soluzioni di tipo tecnologico, che si determina la vera sostenibilità di un intervento.

Le direttive europee¹⁶ scaturite dai *summit* mondiali hanno cambiato la visione globale dell'ambiente, da risorsa illimitatamente resiliente, da poter trascurare, ad organismo autopoietico¹⁷ in stato di saturazione, da salvaguardare. In questo processo la tematica dei consumi si è imposta per l'incidenza delle emissioni nocive e dell'esaurimento delle risorse alla base dell'economia attuale, focalizzando l'attenzione sugli enormi consumi del patrimonio edilizio¹⁸. Considerando che la nuova edificazione rappresenta una minima parte del patrimonio edilizio attuale (in Italia il 5%), emerge che intervenire su di esso con successo inciderebbe sensibilmente sul bilancio energetico globale.

Recuperare intervenendo sul tessuto consolidato rappresenta, quindi, non solo uno degli approcci maggiormente sostenibili al livello ambientale, poiché il patrimonio esistente rappresenta già di per sé una risorsa, dotata di un proprio ciclo di vita e di un'energia incorporata da contenere, ma rappresenterebbe anche un'importante occasione per tutelare lo stesso territorio, a sua volta risorsa limitata e non rinnovabile.

Prediligere il recupero del tessuto edilizio esistente e della sua organizzazione formale offre anche maggiori possibilità di valorizzare il tessuto antropico, leggendolo nella sua completezza e rafforzandone i caratteri sociali e identitari sottesi. La rigidità d'approccio al progetto sull'esistente o all'interno di esso, laddove si opti per l'invulnerabilità (è il caso di ambiti con preesistenze storiche) o per la ricostruzione totale, comporta in ogni caso la perdita del dialogo con il tessuto interessato, di qualunque carattere esso sia (post-industriale, produttivo, residenziale)¹⁹.

Il "processo" di valorizzazione prevede innanzitutto la conoscenza dell'utenza che andrà a condizionare l'eventuale rifunzionalizzazione²⁰: il

¹⁶ Le prime iniziative comunitarie di stampo politico sono comparse negli anni '70 con la prima direttiva per combattere l'inquinamento atmosferico prodotto da veicoli a motore (1970) ed il primo Programma di Azione europeo per l'Ambiente, approvato con Dichiarazione del Consiglio del 22 novembre 1973 (GUCE, n. C 112, 20 dicembre 1973, p. 1 e ss).

¹⁷ Nel 1972 Humberto Maturana descrive come autopoietico un sistema che ridefinisce continuamente se stesso ed al proprio interno si sostiene e si riproduce (Maturana, Varela 2012).

¹⁸ Le ricerche hanno evidenziato che oltre il 21% delle emissioni globali di gas serra deriva dal patrimonio edilizio esistente e che in molti paesi industrializzati il 40% delle emissioni di CO₂ ed il 53% di utilizzo di elettricità deriva dal consumo energetico degli edifici (ISTAT, IEA).

¹⁹ Malighetti 2011.

²⁰ "Valorizzazione" è qui intesa nella sua accezione più ampia, ossia come azione di

tessuto residuale presenta degli *status* di emarginazione sociale e la mancanza di comunicazione (talvolta anche visiva) con i tessuti urbani attigui, oltre che un'autonomia incontrollata nel rispondere alle proprie esigenze spaziali e funzionali. In secondo luogo occorre valutare le prestazioni residue della risorsa edilizia: conoscere mediante valutazioni energetiche ed ambientali l'efficienza di impianti ed involucri dell'edificio, la vivibilità degli spazi comuni, la viabilità in relazione allo scorrimento ed alla permanenza, in maniera da poter basare su queste istanze la successiva progettazione.

Di notevole importanza è inoltre la compatibilità dell'intervento con l'esistente sia dal punto di vista prestazionale (funzionale e tecnologico) che dal punto di vista temporale (durabilità)²¹. Prevedere funzioni che necessitano di determinati requisiti termo-acustici, laddove non possano essere raggiunti con la riqualificazione dell'organismo edilizio ospite, rappresenta un rischio diffuso nella progettazione, così come l'applicazione di tecnologie innovative o impianti ad elevata efficienza energetica in edifici troppo degradati per innescare processi di produzione o gestione dell'energia.

La "convivenza" con la preesistenza architettonica può avere luogo nelle diverse parti dell'edificio e attraverso diverse modalità: trasformazioni implosive, spaziali e sinergiche.

La prima tipologia di trasformazione avviene generalmente all'interno dell'edificio e lo stato dell'arte mostra come sia stato un approccio prevalente nel recupero di edilizia storica della quale, ad esempio, è ricca la città di Roma²². Il progetto in questi casi mira alla trasformazione del costruito mediante ripristino ed integrazione delle sue parti, rifunzionalizzandone gli spazi e rendendolo fruibile da diverse prospettive prima non accessibili (ne è un caso il progetto di Hopkins per la cattedrale di Norwich del 2004)²³.

Le trasformazioni spaziali mirano invece a modificare l'organismo edilizio. In questo caso, come d'altronde implicito in ogni intervento di riqualificazione seppur puntuale, anche lo spazio all'intorno rientra nel processo, poiché nuove vedute vengono disegnate e nuovi spazi si aprono allo sguardo: variazioni volumetriche deformano ed esaltano la spazialità originaria integrando, senza celarla, la preesistenza. In generale l'intervento spaziale, per via della sua chiara invasività, si applica laddove l'architettura non sia vincolata, ma non sono rari i casi, soprattutto in Paesi europei dalle politiche meno restrittive, di interventi su edifici di pregio.

riconoscimento delle valenze territoriali e la loro implementazione e per "rifunzionalizzazione" sono intese tutte le azioni volte a ripristinare o massimizzare la funzionalità di un oggetto o un sistema edilizio.

²¹ Malighetti 2011.

²² Si pensi al quartiere di Tor Fiscale che si sviluppa lungo il percorso di tre acquedotti di epoca romana e medievale. Si veda in merito <<http://romavii.altervista.org/print-torre-del-fiscale/>> 01.03.2014.

²³ Grecchi, Malighetti 2008, pp. 320-331.

Gli interventi sinergici mirano principalmente a conferire all'oggetto edilizio nuove caratteristiche prestazionali, interessando quindi ogni sua parte, dall'involucro alle partizioni interne, dagli impianti alla disposizione degli ambienti, ed anche in questo caso spesso costruisce o ri-costruisce rapporti di scambio con l'esterno, soprattutto dal punto di vista energetico-ambientale²⁴. L'intervento, la cui efficacia è sensibilmente maggiore laddove non vi siano vincoli di tutela sulla preesistenza, sta tuttavia diventando oggetto di sperimentazioni puntuali sull'edilizia storica, in ragione della sua natura energivora.

5. Strategie di valorizzazione

Affrontando il tema del progetto di valorizzazione delle aree residuali del tessuto consolidato è possibile individuare alcune plausibili strategie-chiave di intervento che, seppur non esaustive, possono offrire una semplificazione della complessa varietà di ambiti e approcci progettuali applicabili.

L'obiettivo è quello di individuare il peso di ciascuna strategia-chiave nel progetto analizzato, fornendo una chiave di lettura semplificata all'approccio progettuale ed al funzionamento del sistema urbano in esame. A questo proposito possono essere individuate sei strategie da ritenersi principali (fig. 1), che, seppur in misure diverse, incidono sulla sostenibilità ambientale, sociale ed economica del progetto di valorizzazione:

- La riconnessione
- La rinaturalizzazione
- La strutturazione
- Il riuso
- L'efficienza energetico-ambientale
- La partecipazione sociale

La riconnessione degli spazi marginali al tessuto urbano, intesa come recupero di una continuità fisica perduta (percorrenze) o di una continuità ideale (visuali), è una delle problematiche principali delle grandi città, spesso affrontata con soluzioni rimaste incompiute o di scarso successo (è il caso dei quartieri-dormitorio sviluppatisi nel periodo della ricostruzione post-bellica).

A questo proposito, il caso delle ZAC di Parigi²⁵, seppur datato, rappresenta uno degli interventi più virtuosi nell'ambito della riqualificazione urbana (fig. 2): si tratta di un programma partecipato di recupero di un'area dismessa adibita, sin dal 1860, a luogo di produzione di vini. Il progetto ha previsto la riconversione delle vecchie case vinicole in un moderno centro commerciale

²⁴ L'intervento interessa in particolar modo i rapporti tra microclima interno-esterno, approvvigionamento di risorse rinnovabili e guadagno termico passivo.

²⁵ *Zac Seine-Rive Gauche* 1998; si veda anche «L'architecture d'aujourd'hui», n. 294.

e culturale diffuso, creando un forte polo attrattivo, sia a livello turistico che ludico. In questo processo è stato inserito il progetto di un polmone verde che, allungandosi lungo il corso della Senna, accoglie il flusso della città convogliandolo verso il nuovo quartiere residenziale. A livello infrastrutturale, interessante è la passerella *Simone de Beauvoir* (fig. 3)²⁶, pensata come un elemento di forte attrattività per la percorrenza ciclopedonale, che attraversa la Senna collegando i due nuovi quartieri di Rive-gauche e Bercy. La ZAC Bercy dimostra che la tematica della riconnessione abbraccia diversi livelli ed ambiti della progettazione, dal paesaggio all'architettura, dall'economia al sociale, passando per il progetto infrastrutturale ed il disegno urbano.

Nella progettazione, attraverso l'utilizzo di strumenti e valori insiti nel paesaggio, si possono prospettare operazioni di riconnessione e di continuità e l'acquisizione di principi propri della sostenibilità ambientale, al fine di analizzare un territorio scomposto ed isolato e creare un sistema complesso e di valore.

La vegetazione è un elemento che, insinuandosi in ogni dove, permette una riappropriazione del territorio, ricostruendolo dove ce ne è bisogno, risanando il degrado e mitigando le forti pressioni antropiche. Sistemi di naturalizzazione e di strutturazione, un verde più sinuoso ed organico o altre volte regolare e deciso possono scandire lo spazio, creando beneficio, connessione, ambiente ed habitat. Esempio di valore di questo processo è il caso della *Gubei Pedestrian Promenade*²⁷ (fig. 4): lo SWA Group ha avuto il compito di ideare, progettare e realizzare, in una zona commerciale pedonale di Shanghai, un *boulevard*, colonna vertebrale di tutto il progetto urbano con annesse piazze, fontane, terrazze, anfiteatro e aree verdi di notevoli dimensioni rispetto a un contesto così fortemente edificato. Edifici di 20 piani si stagliano e vengono contrastati da essenze caducifoglie e sempreverdi, macchie, filari e superfici vegetali che si susseguono creano giochi d'ombra, spazi del *living* e dello *stay*, continuità visiva e strutturale per uno spazio di pregio dal punto di vista formale e bioclimatico.

Nell'ambito della valorizzazione, enorme rilevanza assume il processo di riuso del sistema (laddove il tracciato viario, il costruito e l'assetto formale vengano mantenuti), degli oggetti (laddove si intervenga sulle superfici ed i volumi esistenti, sia naturali che artificiali) e dei materiali (quando la materia organica ed inorganica entra a far parte di un processo di produzione di altra materia).

Il progetto del *Jardin des Fonderies*²⁸, a Nantes, presenta il processo di riuso alle sue diverse scale: dall'area urbana²⁹, ai materiali, in termini di superfici ed oggetti edilizi.

²⁶ Progetto vincitore nel 1998 del *Dietmar Feichtinger*. Cfr. Feichtinger Architectes 2007.

²⁷ <<http://www.landezine.com/index.php/2011/04/gubei-pedestrian-promenade-by-swa-group/>>, 02.03.2014

²⁸ Committente la SAMOA (Société d'Aménagement de la Métropole Ouest Atlantique) il progetto è stato diretto da A. Chemetoff dal 1990 (cfr. Chemetoff 2010).

²⁹ L'isola industriale di Nantes.

Il progetto di riconversione dell'area, diretto dallo studio ADH, ha previsto il totale riuso della struttura della fonderia e la trasformazione della stessa in un museo. La struttura in ferro è stata riconvertita in una serra nella quale il microclima interno è stato incrementato di 5°C. L'intervento ha permesso la piantumazione di essenze esotiche e l'apertura permanente della vecchia fonderia al pubblico. In questo caso, come anche nel progetto del Parco Dora a Torino (masterplan di Jean-Pierre Buffi e Andreas KiparJ), è stato privilegiato un approccio di controllo e trasformazione in-situ, fattore chiave nella sostenibilità ambientale ed economica del processo (fig. 5).

Lo sviluppo delle fonti rinnovabili e soprattutto la tematica del risparmio ed uso razionale dell'energia sono temi divenuti di primaria importanza nelle politiche europee, a fronte della crisi energetico-ambientale che la società moderna si trova ad affrontare.

In questo scenario, ed in considerazione dell'incidenza, in termini di emissioni nocive e consumi energetici, del patrimonio edilizio esistente, il conferimento o il miglioramento della prestazione energetica dell'intero comparto rappresenta più che una sfida, una necessità.

Il progetto a scala urbana, specialmente quando interessa tessuti marginali e degradati come quelli periferici, rappresenta una risorsa in termini di risparmio energetico molto significativa, poiché è l'intero sistema (e non solo l'oggetto edilizio) a dover essere rielaborato e ristrutturato, con il conseguente coinvolgimento di tutti i sotto-sistemi presenti. Il sotto-sistema del verde, delle superfici, degli edifici e delle reti viarie e infrastrutturali possono in questo caso trovare una conformazione efficiente e sinergica, che può portare risultati particolarmente significativi rispetto ad un intervento puntuale.

A questo proposito, il progetto di Arkadien Winnenden dell'Atelier Dreiseitl a Stoccarda in Germania³⁰ rappresenta un esempio riuscito di riqualificazione urbana. Operazioni di bonifica, recupero delle acque piovane, riciclo dei materiali presenti in loco, efficienza energetica e ambientale, fanno parte della strategia globale di trasformazione di questo brando di città da luogo di degradato e di contaminazione industriale a villaggio ecologico.

Interessante è osservare come un forte intervento di riqualificazione energetico-ambientale dell'edificato sia riuscita tuttavia a tradurre l'esatto impianto urbano preesistente consolidato, mantenendo il carattere identitario del luogo (fig. 6).

Infine, parlare di strategie di valorizzazione è utile ai fini di una sempre migliore focalizzazione del processo progettuale, tuttavia talvolta le azioni più efficaci possono celarsi nella stessa comunità "marginale" (o emarginata) che trova da sé la forza e la strada per restituire valore a se stessa. È il caso di Brest e della Rue Saint-Malo (XVIII), sopravvissuta miracolosamente ai

³⁰ *Ecological City, Arkadien Winnenden*, progetto dell'Atelier Dreiseitl del 2012, <<http://www.landezine.com/index.php/2013/04/arkadien-winnenden-by-atelier-dreiseitl/>>, 04.05.2014.

bombardamenti della II guerra mondiale per vivere decenni di degrado, nascosta dalle mura centenarie della città.

Negli ultimi anni abitanti e professionisti hanno voluto riprendere in mano la propria storia e recuperarla, operando autonomamente e sotto il coordinamento di un'associazione locale "Vivre la Rue" che dal 1989 si occupa della riqualificazione e riattivazione culturale dell'antica strada. In questo processo partecipato, nell'aprile del 2012 si è inserito il Collectif ETC³¹, riconvertendo lo spazio inutilizzato tra due abitazioni in un teatro scoperto (Fig. 7). Il progetto colpisce per la semplicità con la quale è stato concepito: non è frutto di uno studio o di una pianificazione dall'alto, non è stato coinvolto in un progetto di riqualificazione territoriale, è una semplice iniziativa a basso costo che ha tuttavia valorizzato enormemente Brest ed in particolare la sua antica percorrenza, dimostrando fino a che punto la partecipazione locale possa essere una chiave di volta nella riconquista della propria identità culturale.

Riferimenti bibliografici / References

- Celestini G. (2002), *L'architettura dei parchi a Barcellona. Nuovi paesaggi metropolitani*, Roma: Gangemi.
- Chemetoff A. (2010), *Le plan-guide de l'île de Nantes: agence Alexandre Chemetoff & associés*, Paris: Archibooks + Sautereau.
- Clément G. (2005), *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata: Quodlibet.
- Davoli P., Keoma A. (2010), *Il recupero energetico ambientale del costruito*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Feichtinger Architectes (2007), *Passerelle Simone-de-Beauvoir*, Paris, AAM Editions.
- Grecchi M., Malighetti L.E. (2008), *Ripensare il costruito. Il progetto di recupero e rifunzionalizzazione degli edifici*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Iacomoni A. (2009), *Periferie e Grandi Interventi Residenziali*, «Macramè», 3, 2, pp. 69-76.
- Malighetti L.E. (2011), *Recupero edilizio: strategie per il riuso e tecnologie costruttive*, Milano: Gruppo 24 ore.
- Maturana H.R., Varela F.J. (2012), *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*, 6^a ed., Venezia: Marsilio.
- Webber M.M. (1964), *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm*, in M.M. Webber, J.V. Dyckman, D.L. Foley, A.Z. Gutenberg, W.L.C. Wheaton, C.

³¹ Il Collectif Etc-support d'expérimentations urbaines participatives è un gruppo nato per rappresentare l'alternativa al processo gerarchico di gestione della città, proponendo soluzioni urbane attraverso iniziative di carattere partecipativo.

Bauer Wurster, *Explorations into Urban Structure*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 70-153.

Zac Seine-Rive Gauche (1998), *Zac Seine-Rive Gauche. La nuova biblioteca e il suo quartiere*, «Edilizia Popolare», n. 257/258.

Sitografia

<<http://www.programmemed.eu/en/the-projects/project-database.html>>, 01.03.2014.

<<http://romavii.altervista.org/print-torre-del-fiscale/>>, 01.03.2014.

<<http://www.landezine.com/index.php/2011/04/gubei-pedestrian-promenade-by-swa-group/>>, 02.03.2014.

<<http://www.landezine.com/index.php/2013/04/arkadien-winnenden-by-atelier-dreiseitl/>>, 04.05.2014.

Appendice

Strategie | AZIONI

per il recupero di aree residuali del tessuto consolidato



RICONNESSIONE

ricucitura della rete ecologica analisi delle matrici e delle patch di paesaggio

gestione dei flussi e delle dinami che funzionali del luogo

inserimento nel contesto



RICOLO/RIUSO

rifunzionalizzazione degli spazi aperti e confinati

riciclo ed uso razionale delle risorse artificiali in situ



RINATURALIZZAZIONE

recupero dello stato naturale del luogo

consolidamento delle morfologie territoriali



EFFICIENZA ENERGETICO-AMBIENTALE

compatibilità ambientale

riciclo ed uso razionale delle risorse naturali

risparmio energetico

raggiungimento comfort ambientale



STRUTTURAZIONE

raggiungimento del comfort microclimatico

semantizzazione del luogo

ampliamento della rete ecologica



PARTECIPAZIONE

recupero e valorizzazione dell'identità del luogo

coinvolgimento della comunità e implementazione della coesione sociale

ricerca/integrazione dei portatori di interesse

Fig. 1. Schema semplificato delle strategie di valorizzazione del tessuto marginale consolidato

ZAC BERCY JEAN PIERRE BUFFI



Luogo:
Parigi, Francia

Realizzazione:
1988-1992



Situato nel XII arrondissement, il quartiere di Bercy occupa circa una cinquantina di ettari, di cui tre quarti costituiti dai vecchi depositi vinicoli, presenti sul sito da oltre un secolo. Fin dagli anni '70 questo settore è stato oggetto di piani urbanistici finalizzati alla riconnessione dell'area alla città attraverso la realizzazione di un parco, residenze ed attività miste, accanto a grandi attrezzature pubbliche, sulla base dell'impianto viario esistente in prossimità del Boulevard de Bercy.



Fig. 2. Scheda studio sintetica del progetto della ZAC Bercy



Fig. 3. La passerella *Simone de Beauvoir*, vista dalla Rive-Gauche e da Bercy, Parigi (Foto di T. Taddei)

RICONNESSIONE**VISUALI | AMBIENTE | FUNZIONI | PERCORRENZE**

Gubei Pedestrian Promenade
SWA Group

Fig. 4. La *Gubei Pedestrian Promenade*, Shangai

JARDIN DES FONDERIES**ADH DOAZAN+HIRSCHBERGER**

Luogo:
Nantes, Francia

Realizzazione:
2007-2009



Il giardino della Fonderia fa parte del progetto per l'île de Nantes, una delle più grandi pianificazioni urbane in corso di realizzazione in Francia. Collocato al centro dell'isola, in una zona periferica con fabbriche e case popolari, il progetto consiste nella riqualificazione degli spazi abitativi e pubblici che si trovano attorno al complesso delle *Fonderies Atlantique*, impresa specializzata nella produzione di eliche per transatlantici.



Fig. 5. Il progetto del *Jardin des Fonderies*, Nantes

Ecological City | ARKADIEN WINNENDEN ATELIER DREISEITL



Luogo:
Winnenden, Germania

Realizzazione:
2012



Protagonista di tristi eventi di cronaca nel 2009 ed occupato quasi interamente da numerose fabbriche abbandonate, il piccolo villaggio di Winnenden a pochi chilometri da Stoccarda oggi è uno dei più importanti esempi di comunità eco-friendly. Il progetto si è aggiudicato il riconoscimento del Green Dot Award Winner 2011 "Build" per l'intervento riuscito della riqualificazione di uno spazio urbano periferico.



Fig. 6. Vista del quartiere *Arkadien Winnenden*, Stoccarda

Rue de Saint-Malo | LA SALLE UN:UN COLLECTIF ETC



Luogo:
Brest, Francia

Realizzazione:
2012



Rue de Saint-Malo è l'unica strada sopravvissuta miracolosamente ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale ed è la più antica della cittadina (XVIII sec.). Negli ultimi anni associazioni, abitanti e professionisti hanno ricostruito i muri centenari situati lungo la via, trasformando un sito di rovine in un centro culturale. In questo processo partecipato si è inserito il Collectif Etc che ha riconvertito uno degli spazi inutilizzati del borgo in un teatro.



Fig. 7. Installazione operata dal Collectif ETC in collaborazione con le organizzazioni locali, Brest

Scoperte

Il polittico di San Pietro a Fermo. Notizie sull'opera veneziana per le Marche e un'ipotesi per Ercole di Jacobello

Giacomo Maranesi*

Abstract

Nella circolazione adriatica di opere d'arte della prima metà del XV secolo, si inserisce il polittico con le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* proveniente dalla chiesa di San Pietro a Fermo. A seguito di una travagliata vicenda antiquaria le tavole che lo componevano si

* Giacomo Maranesi, corso a ciclo unico quinquennale in Restauro e Conservazione dei Beni Culturali, Accademia di Belle Arti di Macerata, via Berardi 6, 62100, sede di Montecassiano (I.R.M.), ex Convento di San Giovanni, vicolo delle scuole 10, e-mail: giacomomaro@hotmail.it.

Desidero ringraziare la prof.ssa Loretta Frabrizi, mia relatrice della tesi di laurea da cui queste ricerche hanno preso il via; il prof. Giuseppe Capriotti e la prof.ssa Francesca Coltrinari, l'Archivio di Stato di Fermo, l'Archivio storico arcivescovile di Fermo, la Biblioteca Civica "R. Spezioli" di Fermo, la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata, la Biblioteca Statale di Macerata, The Denver Art Museum, The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts di Kiev, la Fondazione Federico Zeri di Bologna. Ringrazio inoltre il prof. Nunzio Giustozzi, il dott. Antonio Leggieri, la dott.ssa Laura Francenella, la dott.ssa Francesca Cialoni, la prof.ssa Bernardina Levrini e Giulia Leggieri per l'aiuto e per i loro preziosi consigli.

trovano oggi sparse tra Denver, Milano e Kiev. Dopo essere stato ascritto a Jacobello del Fiore da Federico Zeri, gli studi successivi ne hanno confermato l'attribuzione, spostando però in avanti la datazione, fino ad arrivare al 1430-1436 nei fondamentali interventi di Tiziana Franco e Andrea De Marchi. Un recente studio sulla chiesa di San Pietro di Fermo ha portato alla lettura di altri documenti riguardanti il committente dell'opera e all'esegesi di quelli già reperiti in precedenza. Ciò ha permesso di determinare la datazione del polittico tra il febbraio 1439 e il 1444, mettendone in forte dubbio la paternità di Jacobello del Fiore. Di questo si dà conto nell'articolo che segue, dove viene anche discussa l'attribuzione ad una personalità vicina e affine al maestro veneziano, nella quale si propone di riconoscere il figlio adottivo Ercole del Fiore.

The altarpiece with the *Stories of St. Peter and St. Paul*, coming from the Church of St. Peter in Fermo, occupies an important spot in the circulation of artworks which took place during the first half of the XVth century. Following a turbulent antiquarian affair, the panels which composed the work are now scattered between Denver, Milan and Kiev. After being ascribed to Jacobello del Fiore by Federico Zeri, further studies confirmed its attribution, but moved the date of creation to 1430-1436, as previously seen in the important articles by Tiziana Franco and Andrea De Marchi. A recent study on the Church of St. Peter brought to light new documents concerning the artwork buyer and shed new insight on the old ones. Therefore, it let us define the date of creation of the altarpiece as between 1439 (february) and 1444, and doubting Jacobello del Fiore's authorship. The attribution to a personality close to the Venetian master (possibly identified as Jacobello's adopted son, Ercole del Fiore) is hence discussed.

Le sponde dell'Adriatico sono da sempre collegate da una fitta rete di legami economici e culturali. Le rotte commerciali che lo attraversano ne fanno una vera e propria piazza, dalla quale tutte le città, tutti gli stati che vi si affacciano, hanno tratto alimento. Questo legame è stato continuo e strettissimo, specie nei secoli che vanno dal XIII al XVIII, tanto da far parlare di *koinè* o di omogeneità del mondo adriatico¹. Come è noto, in questi secoli sul mare Adriatico i flussi commerciali sono dominati da Venezia, e tra le tante città che vi partecipano attivamente troviamo anche Fermo la quale, sposando le parole di Marco Moroni, «va considerata a pieno titolo come una città adriatica»². In effetti i legami politico-economici tra Fermo e Venezia risalgono già al XII secolo ma vi fu un intensificarsi di scambi commerciali nella prima metà del XIII³. Una vera svolta arriva nel 1251, quando è chiamato a svolgere l'incarico di podestà di Fermo il veneziano Raniero Zeno, confermato anche l'anno seguente⁴. Nella seconda metà del Duecento sono almeno sei i podestà veneziani⁵; in questi anni

¹ Moroni 2006, p. 25 e note 74-75. Sulle rotte e i legami commerciali tra l'Adriatico, le città costiere e appenniniche si rimanda a Di Stefano 2011, pp. 15-21.

² Moroni 2006, p. 25. Vedi anche Di Stefano 2011, pp. 15-21.

³ Moroni 2006, p. 17 e nota 3; Di Stefano 2011, p. 19 e note 24-25.

⁴ Tornerà a Venezia nel 1253 essendo stato eletto doge. Cfr. Tomei 1995, pp. 195-198; Moroni 2006, p. 17 e nota 2.

⁵ Tomei 1995, pp. 403-404.

si assiste anche ad un potenziamento delle strutture del porto di Fermo (attuale Porto San Giorgio) favorendo l'apertura definitiva ai rapporti commerciali adriatici. Già nel 1225, infatti, Fermo aveva stipulato un trattato commerciale con Termoli⁶ e nel 1229 con la città dalmata di Ragusa⁷. Nel 1260 viene sancito il primo trattato commerciale tra Venezia e Fermo, rinnovato poi nel 1288⁸, ma analoghi trattati vengono stipulati anche con città della Dalmazia, come Zara (1263 e 1288, più volte rinnovati nel corso del Trecento) e Segna (1293)⁹. A conferma che i rapporti intessuti toccavano tutto il bacino dell'Adriatico vi sono anche le relazioni molto intense esistenti con la Puglia e, nel XV secolo, con Sebenico e Fiume¹⁰. Tali intrecci economici favoriscono anche i flussi migratori. Numerosi artigiani e funzionari fermani si stabiliscono in Dalmazia, dove coprono anche ruoli di spicco, ma è il flusso dalla Dalmazia ad essere maggiore, specie dal terzo decennio del Quattrocento¹¹. Ovviamente la città di Fermo intesseva rapporti commerciali anche con l'entroterra marchigiano – per il quale svolgeva anche un ruolo di ponte con la piazza adriatica – e con altre zone dello stivale, soprattutto con il mondo lombardo e toscano, ma l'economia veneta e alto adriatica è certamente un mercato privilegiato, specie nel XIV e XV secolo¹².

È risaputo che tra coloro i quali attraversavano l'Adriatico molti erano gli artisti, fossero essi mastri scultori, orafi o pittori, e che, oltre alle merci e ai beni di consumo più svariati che circolavano, vi erano anche le opere d'arte¹³. Nella sola Fermo e nel suo territorio sono numerosissimi e ben noti gli esempi di pittura veneta che, sebbene enormemente impoveriti dalle dispersioni Otto e Novecentesche, risultano emblematici riguardo la circolazione di artisti e dipinti che avveniva tra i secoli XIV e XV. Troviamo, infatti, pittori attivi non solo a Venezia ma anche in Dalmazia, come il cosiddetto Maestro di Sant'Elsino, al quale è attribuito il polittico conservato nella Pinacoteca comunale di Fermo,

⁶ Moroni 2006, p. 17 e nota 7.

⁷ Rinnovato nel 1249, Ivi, p. 17 e nota 8.

⁸ Luzzato 1906, pp. 7-23; Moroni 2006, p. 17 e nota 6.

⁹ Moroni 2006, p. 17 e note 9, 10, 11. I trattati con Zara e Segna sono conservati nell'Archivio di Stato di Fermo (d'ora in poi ASF), Archivio Comunale, *Fondo diplomatico*, nn. 19; 697; 1169. I rinnovi dei trattati con Zara sono in ASF, *Ibidem*, nn. 141; 764; 1308.

¹⁰ Moroni 2006, p. 17, 19 e nota 14.

¹¹ Ivi, p. 19-20 e note 36-37. In questo secolo si assiste ad una vera e propria politica populazionista nei confronti degli immigrati attuata da alcune città marchigiane, al fine di compensare i vuoti o i cali demografici nel territorio dovuti principalmente all'imperversare della peste. Parte di questa politica demografica era volta ad incentivare l'immigrazione, con privilegi e vantaggi per gli immigrati che si stabilivano nelle città o nel loro territorio. Un'approfondita analisi di questo fenomeno è in Di Stefano 2011, pp. 19-20.

¹² Sui rapporti tra Fermo e l'entroterra marchigiano si veda Di Stefano 2011, pp. 15-21.

¹³ Sull'argomento rimando a De Marchi 1998, pp. 30-38; Minardi 2006, pp. 7-25; Coltrinari 2011a, pp. 45-71; Coltrinari 2011b, pp. 191-200 e Coltrinari 2012, pp. 24-30. Nuovi documenti riguardanti diversi artisti di origine veneziana e dalmata, attivi a Fermo nella seconda metà del XV secolo, sono in Coltrinari 2014. Si ringrazia la prof.ssa Coltrinari per la cortese segnalazione.

forse proveniente dalla chiesa di San Gregorio Magno¹⁴. Tra i pittori più propriamente veneziani, ancora della fine del Trecento, ricordiamo Marco di Paolo Veneziano con il polittico della chiesa fermiana di San Michele Arcangelo (oggi nel Museo Diocesano di Fermo)¹⁵, e gli esempi potrebbero continuare. Per quanto riguarda il XV secolo, ovviamente, preponderanti sono le personalità di Jacobello del Fiore per la prima metà del secolo e dei fratelli Carlo e Vittore Crivelli nella seconda metà. Se questi ultimi, originari di Venezia e fuggiti poi in Dalmazia, si trasferirono definitivamente ad Ascoli e Fermo – rappresentando forse più di altri l'emblema della circolazione adriatica – più sfuggente e dibattuta è l'attività di Jacobello del Fiore nella Marca.

Tra le molte botteghe veneziane della prima metà del XV secolo attive su tutta la costa adriatica, quella di Jacobello del Fiore è senz'altro una delle più illustri e prolifiche. Nella sola costa marchigiana e abruzzese sono numerose le opere presenti riconducibili allo stesso Jacobello o a personalità a lui prossime o in qualche modo legate, molte delle quali attribuite oggi a Lorenzo da Venezia¹⁶. Ricordiamo il polittico un tempo presente nella chiesa di San Cassiano a Pesaro, di cui è testimoniata la firma e la data 1401, oggi disperso; il polittico della Beata Michelina, dipinto per la chiesa pesarese di Sant'Ubaldo e oggi nel Museo Civico di Pesaro; il trittico proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Montegranaro, presso Pesaro (oggi nel Museo Civico di Pesaro); il crocifisso ligneo di Casteldimezzo (Pesaro), lavoro a quattro mani con l'intagliatore Antonio Bonvicini; il polittico di Teramo, firmato, dipinto per la chiesa di Sant'Agostino ed oggi conservato nella Cattedrale teramana. Tra le opere di attribuzione più problematica, recentemente riferite a Lorenzo da Venezia¹⁷, ricordiamo il trittico di Santa Maria dell'Arzilla, presso Candelara (Pesaro); il polittico proveniente da Cellino Attanasio, Teramo (oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo a L'Aquila); la predella e le parti policrome del polittico scolpito di San Giacomo, ad Atri (Museo Capitolare)¹⁸.

A queste si aggiungono, ovviamente, le due opere provenienti da Fermo e attribuite allo stesso Jacobello: il celebre polittico di Santa Lucia, oggi nella

¹⁴ Si veda la scheda di Tea Fonzi in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 88-89, con bibliografia completa.

¹⁵ Marchi 2006a, pp. 92-93, con bibliografia; De Marchi 1998, pp. 30-38; Coltrinari 2012.

¹⁶ Per le opere presenti tra Marche e Abruzzo vedi: Chiappini di Sorio 1973, pp. 23-28; De Marchi 1998, pp. 30-38; De Marchi, Franco 2000, pp. 53-85; De Marchi 2003, pp. 71-100 e 2004, pp. 163-166; Minardi 2006, pp. 7-25; Chiappini di Sorio 2006a, pp. 29-33; Arbace 2011, pp. 42-46 e relative bibliografie.

¹⁷ De Marchi 2003, pp. 71-100 e 2004, pp. 163-166.

¹⁸ Vi sono, inoltre, alcune opere oggi attribuite a Lorenzo da Venezia che in passato non sono state accostate a Jacobello del Fiore, quali: il polittico di Monterubbiano, nei pressi di Fermo, e due tavole di polittico conservate nel Museo di Stato di San Marino (cfr. De Marchi 2003, p. 78, nn. 16 e 21). Il polittico di Monterubbiano è stato attribuito a Lorenzo di Giacomo da Alessandro Marchi (Marchi 2006b, pp. 104-105 e bibliografia) a causa della lettura effettuata da Lucco del filatterio nell'*Incoronazione della Vergine* conservata nella Fondazione Cini di Venezia. La lettura era già stata corretta da Andrea De Marchi (cfr. De Marchi 2004, pp. 163-166).

Pinacoteca comunale di Fermo, e il polittico proveniente dalla chiesa di San Pietro, smembrato e diviso tra Stati Uniti, Ucraina e Italia.

Spesso l'attribuzione al pittore veneziano è incerta e assai insidiosa, anche per alcune delle opere appena nominate. Infatti, sebbene Jacobello del Fiore sia uno dei massimi e più noti esponenti del Tardogotico veneziano, le notizie su di lui sono ancora frammentarie e oggetto di dibattito¹⁹. Particolarmente controverso è il suo ultimo periodo di produzione, corrispondente grossomodo agli ultimi dieci anni di vita di Jacobello. Alcuni hanno visto, nelle opere di questo periodo, un calo stilistico, una pesantezza del tratto e una povertà espressiva, imputabile alla cospicua presenza di aiuti²⁰. Questa ipotesi faceva forza in particolare sulla grande *Incoronazione* di Ceneda (conservata nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia), della quale abbiamo la notizia della firma e della data un tempo presenti, riportate nel 1880 da Michele Caffi, ma all'epoca già scomparse: «IAC. DE. FLORE. P. 1438»²¹. Le opere che fanno stilisticamente capo a questa sono state così assegnate alla fase finale della produzione del pittore veneziano²². Ancora più controversa è poi la presenza del figlio adottivo Ercole, nominato per la prima volta nel testamento di Jacobello del 2 ottobre 1439, alternativamente additato e disconosciuto come esecutore o co-esecutore delle sue opere tarde, o presunte tali²³. Nel 1973 Carl Huter ricostruì un *corpus* di opere attribuibili, secondo lui, alla mano artefice dell'*Incoronazione* di Ceneda, da cui il nome convenzionale di “*Ceneda Master*”²⁴. Huter, infatti, ritenne la firma di Jacobello del Fiore riportata da Caffi un falso antiquariale e la sua cancellazione volontaria. Non sono mancate ipotesi sul nome da assegnare al “*Ceneda Master*”. In particolare Mauro Lucco, associando all'*Incoronazione* di Ceneda e al suo autore una tavola avente lo stesso soggetto conservata nella Fondazione Cini di Venezia, propone il nome di Lorenzo di Giacomo, in base

¹⁹ Per una bibliografia sulla documentazione riguardante Jacobello del Fiore vedi: Merkel 1988a, pp. 558-561; De Marchi, Franco 2000, pp. 53-85; Chiappini di Sorio 2006a, pp. 29-33. I documenti riguardanti Jacobello del Fiore e la sua famiglia sono in gran parte pubblicati in Caffi 1880, pp. 402-413; Paoletti 1894 p. 6 e 1895, pp. 7-12; Fogolari 1924, pp. 69-75 e 1944, pp. 33-50; Chiappini di Sorio 1968, pp. 15-22 e 1973, pp. 23-28.

²⁰ Merkel 1988a, pp. 558-561; Chiappini di Sorio 2006a, pp. 29-33 e relative bibliografie.

²¹ Caffi 1880, p. 405. Sull'*Incoronazione* di Ceneda cfr. Manieri Elia 2010, pp. 64-83. Una curiosità, gentilmente segnalatami dalla prof.ssa Coltrinari, riguarda questa grande tavola. Quando, a seguito del terremoto del 29 giugno 1873 e del successivo sciame sismico, la cattedrale di Ceneda (Vittorio Veneto) venne danneggiata, la fabbriceria della cattedrale decise di alienare alcune opere per poter riparare i danni con il ricavato. Fu quindi emessa una circolare, in data 24 dicembre 1874, diretta ai Regi Musei, alle Biblioteche e agli Istituti Governativi d'Italia, nella quale, comunicando l'offerta, si stilava un elenco dei beni da alienare. Tra questi, al primo posto, figura proprio la tavola con l'*Incoronazione*. Questa circolare giunse anche a Fermo, ma l'offerta venne declinata. In Dragoni 2012, p. 14 e nota 50. La tavola venne infine acquistata dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1882, vedi Manieri Elia 2010 p. 68 e relative note.

²² Merkel 1988a, pp. 558-561; Chiappini di Sorio 2006a, pp. 29-33.

²³ Merkel 1988a, pp. 558-561 e 1988b, p. 558; Chiappini di Sorio 1989, pp. 58 e ss. e 2006a, pp. 29-33; Arbace 2011, p. 43 e bibliografia; De Marchi 2003, pp. 71 e nota 5 (con bibliografia).

²⁴ Huter 1973, pp. 25-37 e 1974, pp. 16-17. Vedi in De Marchi 2003, p. 71 e nota 7.

alla lettura che fa dell'iscrizione posta su quest'ultima tavola, datata 8 agosto 1429²⁵. Recentemente Andrea De Marchi precisa la lettura di tale iscrizione, identificando Lorenzo e Giacomo come due personalità distinte²⁶. Identifica così, nel “*Ceneda Master*” maestro Lorenzo da Venezia, che assorbe gran parte delle opere già attribuite al primo, ricostruendone un *corpus* di ben trentadue dipinti; tra questi, molti già attribuiti a Jacobello del Fiore. Lorenzo da Venezia non avrebbe, per giunta, rapporti significativi con Jacobello, bensì sarebbe più vicino, come formazione, a Zanino di Pietro e influenzato da Michele Giambono²⁷.

Parallelamente al decadimento di alcune opere dal *corpus* di Jacobello del Fiore in favore del Maestro di Ceneda/Lorenzo di Giacomo/Lorenzo da Venezia, anche la figura del figlio adottivo Ercole è stata messa in discussione per quanto riguarda la sua attività di pittore, che secondo alcuni sembra non aver esercitato prima del lascito del padre adottivo²⁸ o addirittura non aver esercitato affatto²⁹.

Eppure, dalle informazioni relative ad Ercole del Fiore, sebbene non abbondino e siano state pubblicate quasi tutte in tempi ormai piuttosto lontani³⁰, sembra si possa tratteggiare effettivamente l'attività di pittore. Nella ormai storica trascrizione di Michele Caffi dell'ultimo testamento di Jacobello del Fiore, datato 2 ottobre 1439, leggiamo:

Quamobrem Ego Jacobellus de Flore pictor de confinio S. Moysis Dei gratia mente sanus licet sim corporis infirmitate detentus timens ne subitus casus hujus labilis vite me intestatum et de bonis meis inordinatum, ad me venire feci pbm. Ambrosium Baffo plebanum ecclesie S. Pauli venec. et notarium ipsum diligent. rogavi ut hoc meum ultim. scriberet testamentum. Constituo et esse volo meos fideles comissarios Luciam dilectam uxor. meam u Erculem filium meum adoptivum et S. Johanninum Laurencij a lignamine sancti Gervasij ut sicut ordinaverò dariq. mandavero, sic ipsi seu eor. major pars post mei decessum facere et adimplere teneatur.

Eligo corporis mei sepulturam apud monasterium sanctorum Johannis et Pauli ubi meus tumulus est fabricatus. [...] It. dimitto omnes et singulos meos libros unicuiq. conditionis existentes antedictae Lucie uxori mee et Erculi filio meo adoptivo in vita eor. tantum, post eor. aut. decessum dispensentur p monasteria monialium bone vite./ It. dimitto Anam sclavam meam liberam et francham ab omni vinculo servitutis cui dari ordino et dimitto ducat. 30 auri de bonis meis si se extra Venetias maritare voluerit p. subventionem dotis sue aliq. nichil percipere debeat de bonis meis. It. dimitto Catherinam servam meam in

²⁵ Lucco 1989, pp. 33-34, 48. Cfr. De Marchi 2003, p. 71 e nota 8.

²⁶ De Marchi 2003 e 2004.

²⁷ De Marchi 2003, p. 71 e ss.

²⁸ Ivi, p. 80, nota 5.

²⁹ Arbace 2011, p. 43 e bibliografia.

³⁰ Caffi 1880, pp. 402-413; Paoletti 1895, pp. 9-11; Fogolari 1924, pp. 69-75 e 1944, pp. 33-50. Vedi anche: Chiappini di Sorio 1968, pp. 15-22 e 1973, pp. 23-28; Merkel 1988b, con bibliografia; Chiappini di Sorio 2006a, p. 33, nota 33. Una analisi dei documenti e dell'attività di Jacobello del Fiore è in De Marchi, Franco 2000, pp. 53-85.

manib. antedictae Lucie uxor. mee et prenominati Erculis f. m. a. quia in eorum arbitrio reliquo tendam francandam et maritandam secundum quod de eor. processerit voluntatib. [...] It. dimitto antedicto Erculi omnia et singula designamenta et colores ceteraq. ad artem pictoriam pertinent. si se in dicta arte voluerit exercere aliter vendantur et parit. ad meam commissariam transferantur. [...] Veruntamen jubeo et volo quod Lucia et Ercules antedicti commissarii mei pro sua habitatione possint eligere unam de dictis domib. quam ipsi maluerint et in illam simul permanere dum vitam habuerint in humanis. Similit. dico si Ercules habuerit filios legitimos qd. ipsi valeant et possint in ipsa domo permanere in vita sua tant. et post omnium eor. mortem vendatur ipsa. domus et pariter ad meum applicetur residuum. [...] Interrogat. aut. de postremis. Respondit nunquam cum dicta mea uxore filios habuisse tam. si forte ad mortem meam ipsa esset gravida et pareret deputetur ad eguallem portion. cum Ercule sepe dicto filio meo adoptivo. Residuum vero omnium bonor. meor. mobilium et immobil. presentium et futuror. et omne caducum et inordinatum seu qd. ad caducum et inordinat. posset quolibet devenire dimitto antedictis Lucie uxori mee et Erculi filio meo adoptivo commissariis etiam meis in vita eor. solummodo post mortem vero ambor³¹.

Dunque Jacobello, abitante nella parrocchia di San Moisè, risulta infermo e nomina come fidecommissari la moglie Lucia, il figlio adottivo Ercole – il quale risulta già adottato – e il falegname Giovannino di Lorenzo. Lucia ed Ercole sono gli eredi usufruttuari: a loro vanno, tra le altre cose, tutti i libri, la serva Caterina, e una delle case di proprietà del pittore, nella quale possono rimanere ad abitare, mentre le altre dovranno essere vendute. Lascia inoltre ad Ercole «tutti i disegni, i colori e gli altri materiali pertinenti l'arte pittorica, se in detta arte vorrà applicarsi, altrimenti potrà venderli e dividere in parti uguali (il ricavato) con la sua commissaria (cioè la moglie di Jacobello, Lucia)».

Il giorno 8 novembre vengono messi all'incanto i suoi beni; è il primo dei sette incanti dai quali deduciamo che egli fosse già scomparso³².

Nel suo primo testamento, risalente al 27 gennaio 1409 (*more veneto* 1408), Jacobello risultava già sposato con Lucia, i genitori erano ancora in vita e non aveva figli³³; la coppia, verosimilmente, non ebbe figli, motivo per cui Jacobello adotterà Ercole, di cui non si conosce nulla prima dell'ultimo testamento del pittore.

Da alcuni documenti, pubblicati in gran parte da Pietro Paoletti nel 1895 e da Gino Fogolari nel 1924³⁴, pare che Ercole proseguisse ed esercitasse

³¹ Caffi 1880, pp. 411-413. Il documento è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVE), *Archivio notarile, testamenti*, notaio Ambrogio Baffo, b. 564. Vedi anche Chiappini di Sorio 2006a, pp. 32-33 e nota 34.

³² Merkel 1988a, p. 561, da: Paoletti 1894, p. 6. Anche in: Chiappini di Sorio 2006a, p. 33 e nota 35.

³³ Chiappini di Sorio 2006a, pp. 29-30 e note 9 e 19. Il testamento è conservato in ASVE, *Archivio notarile, testamenti*, notaio Nicolò Novello, b. 752 n. 5. La moglie Lucia, sposata a Jacobello dopo essere rimasta vedova di Maffeo Tagliapietra, muore il 17 maggio 1464, in Merkel 1988a, p. 561, da: Paoletti 1895, p. 11. Jacobello risultava già sposato nel 1394, in Fogolari 1944, pp. 37, 48; anche in De Marchi, Franco 2000, p. 81, nota 26; Minardi 2006, p. 11 e nota 32.

³⁴ Paoletti 1895, pp. 9-11; Fogolari 1924, pp. 69-75; Merkel 1988b, p. 558. Vedi anche

effettivamente la professione di pittore. Infatti, nel 1449 riceve ben due pagamenti dai canonici lateranensi di Santa Maria della Carità a Venezia (chiesa con la quale anche Jacobello aveva intessuto rapporti) tra i quali, il 16 ottobre, per aver dipinto una scultura raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, precedentemente eseguita da Bartolomeo Bon³⁵. Ancora per la stessa chiesa, intorno al 1453, esegue lavori non meglio specificati in alcune cappelle, per i quali viene pagato il 1° dicembre di quell'anno³⁶. Inoltre, Ileana Chiappini di Sorio fa notare che «nei documenti Ercole del Fiore è sempre qualificato come pittore sebbene non risultino sue opere firmate»³⁷. Ercole fece testamento il 1° luglio 1461; viveva a Venezia, nella parrocchia di Sant'Agnese, e non era sposato³⁸. Morì il 3 gennaio 1484, lasciando parte dei suoi beni alla chiesa di Santa Maria della Carità, e volle essere sepolto nello stesso monastero dei canonici lateranensi a cui apparteneva la chiesa³⁹.

In questo intrecciato panorama attributivo e interpretativo si inseriscono alcune novità, recentemente pubblicate, relative al polittico proveniente dalla chiesa di San Pietro a Fermo⁴⁰.

Il polittico raffigurante le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* con relativo paliotto venne dipinto per la chiesa di San Pietro in Penna, a Fermo. La maggior parte delle tavole dipinte, dodici, sono custodite a Denver (Colorado, U.S.A.) presso il Denver Art Museum (inv. 1951.84.1-4)⁴¹. Queste sono oggi inserite in quattro cornici di epoca moderna contenenti tre tavole ciascuna. Due di esse, raffiguranti i busti di San Pietro e San Paolo Apostoli, sono state profondamente modificate nella forma, da cuspidata a rettangolare, per renderle simili alle altre e poterle inserire nella medesima cornice. Dieci delle dodici tavole misurano cm 62x46 circa ciascuna, mentre due sono leggermente più piccole. Esse rappresentano: la *Pesca miracolosa*, *San Pietro salvato dalle acque*⁴², la *Vocazione di San Pietro e Sant'Andrea*, *San Pietro in carcere*, la *Conversione di San Paolo*, *San Pietro liberato dall'Angelo*, il *Martirio di San Pietro e San Paolo*, la *Resurrezione del defunto davanti a Nerone*, la *Caduta di Simon Mago*, il *Busto di San Pietro* (cm

Chiappini di Sorio 1989, pp. 58 e ss. e Chiappini di Sorio 2006a, p. 33, nota 33.

³⁵ Fogolari 1924, p. 69; Merkel 1988b, p. 558. Per i rapporti di Jacobello con quella chiesa, vedi il suo testamento.

³⁶ Fogolari 1924, p. 75; Merkel 1988b, p. 558.

³⁷ Chiappini di Sorio 2006a, p. 33, nota 33.

³⁸ Paoletti 1895, pp. 9-11; Merkel 1988b, p. 558.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Maranesi 2013a, pp. 45-76 e Maranesi 2013b, pp. 160-187, 224-249. A questi si rimanda per ulteriori approfondimenti.

⁴¹ Il numero di inventario mi è stato gentilmente fornito dal museo americano. Esso è AD-128, in: Zeri 1971 (ed. 1983), p. 40, nota 2.

⁴² Federico Zeri, così come successivamente Luigi Dania, scambiano questa scena per *San Pietro che cammina sulle acque*, Zeri 1971 (ed. 1983), p. 41; Dania 1999, p. 83. Si tratta invece della scena immediatamente successiva nel racconto evangelico, in cui San Pietro affonda nell'acqua e viene salvato da Gesù (Matteo 14, 22-33). La raffigurazione è riconosciuta correttamente da Tiziana Franco (cfr. Franco 2003, p. 488).

61x37)⁴³, *San Pietro in cattedra* e il *Busto di San Paolo* (cm 60,3x37). Sotto ciascuna tavola è presente un'iscrizione latina in caratteri gotici, contemporanea alle cornici. I testi di queste iscrizioni sono tratti dai Vangeli e dagli Atti degli Apostoli, e non sempre risultano coerenti con la scena dipinta⁴⁴.

L'unica tavola ancora conservata in Italia si trova a Milano, in collezione privata (già di proprietà della collezione Mariella de Zoti, Brescia). Raffigura la *Crocifissione con la Vergine e San Giovanni Evangelista*. È di forma cuspidata e misura cm 43x35⁴⁵. Essa ha subito delle aggiunte nella parte bassa e sulla cuspidata, un piccolo decurtamento sul lato destro, nonché il rifacimento della cornice. Sotto v'è un'iscrizione gotica come nelle tavolette di Denver.

La grande tavola costituente in origine un paliotto è invece custodita nel Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts di Kiev (inv. 149 ZK)⁴⁶. Essa raffigura l'*Imago Pietatis tra la Madonna e San Giovanni Evangelista*, e misura cm 62x236. È suddivisa in tre campiture a fondo rosso sulle quali sono dipinti i soggetti. Al centro v'è Cristo "passo" che emerge dal sarcofago e dietro di lui la croce con appesi i due flagelli sorretti dai canonici tre chiodi. Nella campitura destra compare la mezza figura di San Giovanni Evangelista e in quella sinistra la Madonna. La Vergine affianca l'immagine inginocchiata di un prelato, il committente dell'opera, qualificato dall'iscrizione sottostante (dipinta in caratteri gotici) come Gaspare di Giovanni da Fermo, rettore della chiesa di San Pietro in Penna: «HOC OPUS FUT F(AC)T(U)M T(EM)P(OR)E D(OMI)NI GASPARIS IOH(ANN)IS DE FIRMO ARCHIPRESBITER FIRMI(US) NEC N(ON) RECTORIS ECC[LESIE] S(ANCTI) PETRI DE PENNA»⁴⁷.

Quella proveniente dalla chiesa fermana di San Pietro, dunque, era una vera e propria macchina d'altare, della quale le quattordici tavole giunte fino a noi costituiscono probabilmente la totalità⁴⁸. Le nove *Storie dei Santi Pietro e Paolo*

⁴³ Le misure di questo pannello e di quello con il busto di San Paolo sono riportate in Zeri 1971 (ed.1983), p. 40, nota 2.

⁴⁴ Dania 1999, p. 83; Maranesi 2013b.

⁴⁵ Originariamente cm 43x37 circa. Cfr. Maranesi 2013b, pp. 176-179.

⁴⁶ Il numero di inventario è in Franco 1998, p. 213.

⁴⁷ L'iscrizione è trascritta per la prima volta, ma in maniera errata, in un inventario della chiesa compilato nel 1728: "*Hoc opus fuit factum iussu qm. Domini Gasparis Zanis de Firmo Archipresbiteri Firmi, nec non Patris Magistri Petri de Firmo*", Archivio storico arcivescovile di Fermo (d'ora in poi ASAF), *Curia, Inventari*, «Inventari San Pietro», IIIs-5- E/1 (1728). La stessa versione è riportata da De Minicis, che credeva si trattasse di un'iscrizione perduta, così come Cicconi; è sempre De Minicis a trascriverla correttamente per la prima volta (cfr. De Minicis 1857, p. 163 n. 463, p. 161 n. 461; Cicconi 1927, p. 20). Le stesse versioni erano già comparse due anni prima in Barboni 1855, pp. 162-163. Fiocco 1958, pp. 31-32 ne fraintende alcune parole, seguito da Dania 1967, p. 33. La lettura attualmente accettata è quella proposta da Franco 1998, p. 213; cfr. De Marchi, Franco 2000, pp. 66 e nota 76; Franco 2003, p. 490 e nota 48.

⁴⁸ Infatti in nessuno degli inventari settecenteschi vengono menzionate altre tavole dipinte all'infuori di quelle oggi conosciute, ASAF, *Curia, Inventari*, «Inventari San Pietro», IIIs-5- E/1 (1728); IIIs-5- E/2 (1772); IIIs-5- E/3 (1775); IIIs-5- E/4 (1787); *Ibidem*, «Benefici e Inventari San Pietro», IIIs-5- E/18 (1765); *Ibidem*, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Inventari e Possidenza», Inventari (1742, Mazzoleni); (1751, Mazzoleni); (1774, Marini); (1774,

e il *San Pietro in cattedra*, costituente la tavola centrale, sarebbero state disposte in due ordini sovrapposti, ciascuno con cinque scomparti. La *Crocifissione* era posta sulla sommità, come cuspide centrale, fiancheggiata dai due mezzi busti di *San Pietro* e *San Paolo*, rispettivamente sopra la prima e la quinta tavola⁴⁹. A questo dossale va aggiunta la grande tavola con l'*Imago Pietatis* del museo di Kiev che costituiva, come detto, il paliotto dell'altare. Della carpenteria lignea, così come della predella, non rimane traccia; le cornici, infatti, sono il frutto di un rifacimento dei primi decenni del Novecento. In base ai segni visibili sulle fotografie delle tavole, sia d'epoca che attuali⁵⁰, si evince che le dieci tavole centrali erano incorniciate da colonnine e da una cornice centinata polilobata⁵¹, simile alle attuali. Le cimase, invece, avevano una cornice interna che assecondava la forma cuspidata delle tre tavole, con tre arcatelle o lobi per lato, che formavano in alto un arco a sesto acuto⁵².

Si trattava, quindi, di un polittico agiografico, simile a quello dipinto da Jacobello per la vicina chiesa di Santa Lucia. È risaputo che quest'ultimo contava otto pannelli raffiguranti altrettante scene della vita della santa titolare della chiesa, probabilmente in origine disposte su due registri sovrapposti, in due gruppi da quattro, ai lati della pala centrale. Questa, di cui non vi è menzione neppure negli inventari settecenteschi della chiesa, doveva recare la figura intera della santa, forse scolpita, come frequente nei polittici agiografici di ambito veneziano⁵³.

Mentre il dossale di Santa Lucia rispetta piuttosto fedelmente lo schema canonico dei polittici di tipo agiografico⁵⁴, il polittico di San Pietro presenta alcune differenze peculiari. Come abbiamo visto, non vi è più una vera e propria tavola centrale, ma al suo posto vi sono due tavole, delle stesse dimensioni delle

Diamanti); (1786, Diamanti). Non escludono invece la presenza di altre due cuspidi rappresentanti altri santi Tiziana Franco e Andrea De Marchi, De Marchi, Franco 2000, pp. 66-68 e immagine a p. 66.

⁴⁹ Le ipotesi sulla originaria disposizione delle tavole si devono a Federico Zeri e agli studi di Tiziana Franco e Andrea De Marchi, Zeri 1971 (ed. 1983), pp. 40-41; De Marchi, Franco 2000, pp. 66-68 e immagine a p. 66.

⁵⁰ Fondazione Federico Zeri, Bologna, *Catalogo fototeca*, Numero Inventario generale 60850-60876, busta 0277, «Pittura italiana sec. XV. Venezia. Pittori dalmati, Jacobello del Fiore, pseudo Jacobello del Fiore, Guglielmo da Padova, Vitalino da Serravalle, Cristoforo Cortese», fascicolo 2, «Jacobello del Fiore: tavole grandi». Nella stessa collocazione sono anche le schede delle opere, *Ibidem*, Numero schede 24045 e 24044. Consultabili anche sul sito <<http://fe.fondazionezeri.unibo.it>>, 05.06.2013.

⁵¹ Un utile confronto si può istruire con le cornici ancora in parte presenti nelle Storie di Santa Lucia, o in quelle visibili sulle tavolette di Giacomo di Nicola da Recanati con le *Storie di Sant'Elpidio*.

⁵² Maranesi 2013b, pp. 159, 172.

⁵³ De Marchi, Franco 2000, pp. 64-65; Capriotti 2012a, p. 84 e relativa bibliografia. Per i polittici narrativi o agiografici, e per eventuali elementi scultorei: De Marchi 2012, pp. 9-25, 45-61, 150-151. Ne sono un esempio il polittico di San Giacomo ad Atri, o quello della Beata Michelina a Pesaro.

⁵⁴ Ivi, p. 150-151.

altre, una delle quali con la funzione di pala centrale. Un confronto diretto con questo insolito schema compositivo è presente nella copertura della *Pala d'Oro* di San Marco ("Pala feriale") di Paolo Veneziano, ma assimilabile per tipologia anche al *Polittico di Santa Lucia*, sempre di Paolo Veneziano e bottega⁵⁵. A questo punto è inevitabile citare il polittico, pure agiografico, di Giacomo di Nicola da Recanati raffigurante le *Storie di Sant'Elpidio*, proveniente da Sant'Elpidio a Mare e oggi conservato nel Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Lo schema è identico a quello del polittico di Santa Lucia, al quale il pittore recanatese – forse su indicazione della committenza – si ispira palesemente. Le tavole di Sant'Elpidio sono correntemente datate agli anni 1424-1430⁵⁶; sebbene lo schema, come detto, riprenda quello del polittico di Santa Lucia, la presenza in alcune delle storie del santo del fondo per metà atmosferico e per metà dorato fa nascere il sospetto che l'opera sia stata dipinta in realtà avendo ben in mente entrambi i polittici fermani⁵⁷. Se così fosse la sua datazione verrebbe svincolata dalla data di esecuzione della cappella di provenienza (1424), in quanto la realizzazione del polittico di San Pietro va collocata quasi vent'anni più avanti, come vedremo tra breve⁵⁸. Lo stesso Giacomo di Nicola, comunque, sembra ispirarsi nuovamente al nostro polittico di San Pietro, e in particolare alla cimasa raffigurante la *Crocifissione*, nella sua omologa tavoletta del polittico di Recanati, datato 1443, nonché alla produzione di Jacobello del Fiore in genere per quanto riguarda la figura di San Giovanni Evangelista nell'affresco raffigurante la *Pietà tra Santi* nella chiesa di San Francesco a Fermo (1430 ca.)⁵⁹.

Gli inventari settecenteschi della chiesa di San Pietro ci informano che l'opera era inizialmente posta a decorazione dell'altare maggiore⁶⁰, cosa peraltro intuibile visto il soggetto del polittico e il titolo della chiesa. In seguito, probabilmente nel corso del primo quarto del Seicento, l'intera macchina venne rimossa dall'altare e smontata. Almeno fin dall'inizio del Settecento tutte le tavole si trovavano in sagrestia, cinque delle quali reimpiegate come sportelli di un armadio⁶¹. Qui e in un locale adiacente rimasero variamente collocate fino al

⁵⁵ Chiappini di Sorio 1973, p. 27; Franco 2003, pp. 487-488 e note 22-23; De Marchi 2012, pp. 150-151.

⁵⁶ Vedi Mazzalupi 2008, pp. 154-156, con bibliografia. Il polittico è datato 1430 ca. in De Marchi 2012, p. 151.

⁵⁷ Come già in Minardi 2006, p. 17.

⁵⁸ Della stessa opinione sembra Andrea De Marchi (cfr. De Marchi 2012, p. 151).

⁵⁹ Mazzalupi 2008, pp. 157, con bibliografia.

⁶⁰ ASAF, *Curia, Inventari*, «Inventari San Pietro», IIIs-5- E/1 (1728); IIIs-5- E/2 (1772); IIIs-5- E/3 (1775); IIIs-5- E/4 (1787); *Ibidem*, «Benefici e Inventari San Pietro», IIIs-5- E/18 (1765); *Ibidem*, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Inventari e Possidenza», Inventari (1742, Mazzoleni); (1751, Mazzoleni); (1774, Marini); (1774, Diamanti); (1786, Diamanti). La più antica citazione delle tavole dipinte è nell'inventario del 1728.

⁶¹ ASAF, *Curia, Inventari*, «Inventari San Pietro», IIIs-5- E/1 (1728); *Ibidem*, *Archivio Storico*

1846⁶², quando vennero tutte, ad eccezione del paliotto, comprate dal vescovo di Fermo, il cardinale Filippo De Angelis. Le vicende relative all'acquisto delle tavolette da parte del cardinale sono state analizzate da Federico Zeri⁶³. Egli scoprì il carteggio tra De Angelis e la Commissione Consultiva delle Antichità e Belle Arti, avvenuto tra il 20 settembre 1846 e il giugno 1847, oltre ad una perizia sulle tavole dipinte, eseguita da Ignazio Cantalamessa di Ascoli Piceno su commissione dello stesso De Angelis, datata 2 giugno 1846⁶⁴. Recentemente è emersa nell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo una lettera di don Filippo Massetti, successore di Antonio Petrelli, il parroco di San Pietro ai tempi della vendita dei dipinti a De Angelis. Questa lettera, non datata ma scritta nel 1856, prova che l'arcivescovo De Angelis acquistò le tavole dipinte già nel 1846, per la somma di settanta scudi⁶⁵. Le tavole facenti parte del polittico entrarono quindi a far parte della collezione privata dell'arcivescovo De Angelis e collocate nell'Episcopio di Fermo; lì rimasero almeno fino al 1889⁶⁶. Nulla sappiamo su quando e ad opera di chi le tavole furono vendute, causandone la definitiva partenza da Fermo. I dipinti finirono intorno agli anni '20 del Novecento a Milano, forse nella collezione di Achillito Chiesa⁶⁷. Qui vennero probabilmente visti da Roberto Longhi, il quale li riconobbe come opera di Jacobello del Fiore⁶⁸. Durante il periodo di permanenza a Milano le tavole assunsero l'aspetto attuale, inserite entro le cornici che ancora oggi possiamo osservare⁶⁹. Probabilmente all'inizio degli anni Trenta tutte le tavole, eccetto la *Crocifissione*, giunsero a New York attraverso il mercato antiquario⁷⁰, dove

Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo, b. «Inventari e Possidenza», (1774, Marini). Vedi Maranesi 2013b, pp. 174-175.

⁶² Nella Visita pastorale del 1838 vengono attribuite a Carlo e Vittore Crivelli, ASAF, *Curia, Visite Pastorali*, «Visita Pastorale Mons. Gabriele de' Conti Ferretti Arcivescovo e Principe di Fermo», tomo 16 (1838), «Parrocchia di S. Pietro», ff. 5-6. Stessa attribuzione in Cicconi 1927, p. 20.

⁶³ Zeri 1971 (ed. 1983), pp. 38-39.

⁶⁴ Qui vengono ascritte ad un «Autore incerto» del XIV-XV secolo e stimate singolarmente per un totale di settantacinque scudi. Una copia della perizia è conservata anche in ASAF, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Inventari e Possidenza», Copia Perizia Cantalamessa (1846).

⁶⁵ ASAF, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Inventari e Possidenza», Copia Perizia Cantalamessa (1846), lettera allegata. La lettera è scritta dal parroco Filippo Massetti, successore di Petrelli. Non è datata, ma fu inviata a De Angelis allegata alla copia della perizia di Cantalamessa. Sul dorso di quest'ultima vi è la risposta della Cancelleria che reca la data 8 agosto 1856. Cfr. Maranesi 2013a, pp. 45-76 e 2013b, pp. 176-179.

⁶⁶ Raffaelli 1889, pp. 26-27.

⁶⁷ Zeri 1971 (ed. 1983), pp. 39-40.

⁶⁸ Ivi, pp. 39-40. Le tavole vennero definite da Longhi «*Storie Apostoliche*» (cfr. Longhi 1946, p. 50 nota 20).

⁶⁹ Maranesi 2013b, pp. 176-179 e nota 70.

⁷⁰ Qui vennero fotografate dallo studio fotografico Henry Dixon & Son: Fondazione Federico Zeri, Bologna, *Catalogo fototeca*, Numero Inventario generale 60856-60861 e 60863-60868, busta 0277, fascicolo 2. Nelle schede relative alle foto è indicato che sul verso di ogni immagine vi è scritta l'attribuzione a Francesco de' Franceschi, dunque le fotografie dovrebbero essere state

vennero attribuite a Francesco de' Franceschi e datate tra il 1460 e il 1470⁷¹. Nel 1940 sono già nella Galleria Knoedler and Co., sempre a New York⁷². Infine nel 1951 furono acquistate dal Denver Art Museum⁷³.

La *Crocifissione* fu divisa dalle altre tavole a Milano. Scomparsa in un primo periodo, riapparve infatti, tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, proprio a Milano in una collezione privata. In seguito passò alla collezione di Mariella De Zoti, a Brescia⁷⁴.

A Federico Zeri, nel 1971, spetta il merito di aver analizzato approfonditamente e per primo il polittico, attribuendolo a Jacobello del Fiore e proponendo una datazione tra il 1405 e il 1410⁷⁵. Egli associò le tavole di Denver con la *Crocifissione* milanese, già pubblicata da Volpe con la medesima attribuzione e datazione⁷⁶. Pochi anni dopo Carl Huter, confermando l'attribuzione di Zeri, sposta la datazione del polittico agli anni '30 del Quattrocento⁷⁷.

Il paliotto, invece, rimase nella sagrestia della chiesa di San Pietro per almeno altri dieci anni rispetto alle tavole del polittico⁷⁸. Ritengo probabile che fu venduto dal parroco Massetti tra il 1860 e il 1869, in concomitanza

scattate poco dopo il 1932.

⁷¹ Dania 1997, pp. 27-30 e nota 17 e 1999, pp. 83-86 e rispettiva bibliografia; Maranesi 2013a, pp. 45-76 e 2013b, pp. 169-171, 178-179 e nota 31.

⁷² Nel 1949, ancora in possesso della Galleria Knoedler, vengono esposte nella Mostra *Masterpieces of Italian Religious Paintings (XIV to XVIII Century). A Special Loan Exhibition of M. Knoedler C. Inc.* (New York, 1949), in Dania 1997, pp. 27-30 e nota 17 e Dania 1999, pp. 83-86. Vedi anche Maranesi 2013b, pp. 169-171, 178-179. Forse in occasione della mostra vennero fotografate: cfr. Fondazione Federico Zeri, Bologna, *Catalogo fototeca*, Numero Inventario generale 60850-60853, busta 0277, fascicolo 2.

⁷³ Per ottenerle la Direzione del Museo di Denver invia in cambio una selezione di opere della Collezione Mead, in cui sono tutt'oggi custodite, notizia riportata in Dania 1997, p. 33, nota 17. Vedi anche Maranesi 2013b, p. 179.

⁷⁴ Volpe 1962, p. 438; Zeri 1971 (ed. 1983); Dania 1999, p. 83; Chiappini di Sorio 2006b, p. 107.

⁷⁵ Zeri 1971 (ed. 1983), pp. 38-45. Gli interventi successivi sul polittico di San Pietro sono: Chiappini di Sorio 1973, pp. 27-28; Huter 1978, pp. 36-37 e nota 27; Fossi 1980, p. 248; Zampetti 1988, p. 268; De Marchi 1992, p. 188 nota 59; Dania 1997, pp. 27-30; De Marchi 1998, pp. 30-31; Franco 1998, p. 213; Dania 1999, p. 83-86; De Marchi, Franco 2000, pp. 64-85; Franco 2003, pp. 485-495; Vitali 2005, p. 149; Franco 2006, pp. 168,169; Chiappini di Sorio 2006b, p. 107; De Marchi 2008, p. 48; Coltrinari 2012, p. 28. Capriotti 2012b, p. 68; Maranesi 2013a, pp. 45-76 e 2013b, pp.160-187.

⁷⁶ Volpe 1962, p. 438; Huter 1978, pp. 36-37 e nota 27; Dania 1999, p. 83; Chiappini di Sorio 2006b, p. 107.

⁷⁷ Huter 1978, pp. 36-37 e nota 27. Egli mette anche in dubbio l'appartenenza all'opera della cimasa raffigurante la Crocifissione.

⁷⁸ Qui fu visto da De Minicis, che ne riporta l'iscrizione nel suo libro del 1857. La stessa trascrizione però era già comparsa nel libro di Barboni nel 1855 (vedi qui nota 46). Nella Visita pastorale del 1838 sembra essere stato attribuito a Vittore Crivelli, ASAF, *Curia, Visite Pastorali*, «Visita Pastorale Mons. Gabriele de' Conti Ferretti Arcivescovo e Principe di Fermo», tomo 16 (1838), «Parrocchia di S. Pietro», ff. 5-6. Non viene invece citato nella perizia di Cantalamessa, inerente solo alle tavole a cui era interessato l'arcivescovo De Angelis.

con i grandi lavori di ristrutturazione che, a più riprese tra queste due date, cambiarono totalmente l'aspetto della chiesa e della casa parrocchiale⁷⁹. È attestato per la prima volta fuori dalla chiesa di San Pietro a Fermo⁸⁰, presso la collezione Alberici di Roma, e dal 1891 in quella Khanenko di Kiev⁸⁰, quindi nelle collezioni del Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Museo di Arte Orientale e Occidentale) di Kiev. Viene attribuito a Jacobello del Fiore nel 1958 da Giuseppe Fiocco⁸¹ e da allora quasi tutte le citazioni posteriori attribuiscono l'opera a Jacobello⁸².

In tempi più vicini a noi, nel 1998, Tiziana Franco identifica la tavola di Kiev come paliotto d'altare proveniente dalla chiesa di San Pietro a Fermo⁸³. Due anni dopo, in un intervento congiunto, Tiziana Franco e Andrea De Marchi⁸⁴ associano il polittico di Denver e la *Crocifissione* milanese al paliotto conservato a Kiev, sulla base della rilettura dell'iscrizione posta sul paliotto e su alcuni inediti documenti d'archivio riguardanti il committente, Gaspere di Giovanni da Fermo. Secondo i due studiosi, questi manoscritti permettono di collocare il complesso pittorico nella prima metà degli anni Trenta del Quattrocento. Ne confermano inoltre l'attribuzione a Jacobello del Fiore, il quale però lo avrebbe realizzato con una maggiore presenza della bottega⁸⁵.

Un recente studio storico-artistico sulla chiesa di San Pietro di Fermo⁸⁶, ha portato al rinvenimento di altri documenti⁸⁷ e alla rilettura di quelli già esaminati

⁷⁹ Cicconi 1927; Maranesi 2013b, pp. 96-101, 179. ASAF, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Corrispondenza d'ufficio», «Libro ove si segna tutta la Spesa che va ad incontrarsi per la sistemazione della chiesa Parrocchiale di S. Pietro, incominciato il 20 Marzo 1860».

⁸⁰ Franco 1998, p. 213 e relativa bibliografia.

⁸¹ Fiocco 1958, pp. 31-32. Egli lo colloca intorno al 1415, nel momento del polittico di Santa Lucia, suggerendo la possibilità che si trattasse della sua predella. Tale associazione scaturiva dal confronto con le due figure di santi presenti dietro altrettante tavole del polittico di Santa Lucia. Vedi anche Maranesi 2013b, p. 170 e nota 39.

⁸² Dania 1967, p. 33; Markova 1982; Franco 1998, p. 213; De Marchi, Franco 2000, pp. 64-85; Franco 2003, pp. 485-495; Maranesi 2013a e 2013b, con bibliografia precedente. Di diverso avviso Chiappini di Sorio che lo attribuisce a Francesco del Fiore, Chiappini di Sorio 2006a, p. 31, immagine.

⁸³ Franco 1998, p. 213. Nella stessa pubblicazione Andrea De Marchi ne precisa la cronologia al 1420-25, De Marchi 1998, pp. 30-31. Cfr. Dania 1999, p. 91.

⁸⁴ De Marchi, Franco 2000; anche in Franco 2003. Cfr. Vitali 2005, p. 149, che colloca la datazione del paliotto intorno al 1420.

⁸⁵ De Marchi, Franco 2000, pp. 65-85 e note 77-78. Qui si individua nel 1436 un possibile *ante quem* per l'esecuzione delle tavole dipinte, in base all'assonanza con un capolettera miniato presente nel *Messale de Firmonibus*, e viene notato nell'esecuzione delle figure un tratto più stanco rispetto al polittico di Santa Lucia, concludendo che lo scarto temporale tra i due non fu breve, probabilmente con una maggiore presenza della bottega. Ivi, pp. 68-69 e nota 90. Datazione ribadita in Franco 2003 e 2006; De Marchi 2008, p. 48. Cfr. Chiappini di Sorio 2006b.

⁸⁶ Maranesi 2013a e 2013b.

⁸⁷ I manoscritti di recente pubblicazione riguardanti Gaspere di Giovanni sono: ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-1 c. 305 r-v (1433, 3 giugno); *Ibidem*, I-B-2, c. 287 v (1420, 8 ottobre); *Ibidem*, I-B-3, c. 68 r-v (1431, 2 dicembre); cc. 109 v-110 r (1443, 11 gennaio); c. 118 r-v (1443, 3 febbraio);

in passato inerenti il committente dell'opera, quel Gaspare di Giovanni il cui nome è riportato sul paliotto di Kiev. In particolare, è emersa con maggior chiarezza l'ultima parte della sua vita, negli anni in cui egli venne chiamato ad essere rettore della chiesa di San Pietro, fino alla sua morte circa tredici anni più tardi.

Ciò ha permesso di definire la datazione del complesso pittorico, posticipandola ulteriormente, mettendone quindi in discussione la ormai consolidata attribuzione a Jacobello.

I documenti quattrocenteschi noti dagli studi di Tiziana Franco e Andrea De Marchi avevano permesso di appurare che il committente dell'opera era già rettore della chiesa di San Pietro nel settembre 1433 e che «ebbe una posizione di spicco presso la curia fermana, poiché a più riprese, tra il 1439 e il 1440, risulta agire a nome del vicario che reggeva la diocesi in assenza del vescovo Domenico Capranica»⁸⁸.

Oggi sappiamo che Gaspare di Giovanni venne istituito rettore della chiesa di San Pietro il 20 dicembre 1431⁸⁹. Il documento di nomina, oltre a numerose informazioni circa la condizione giuridica della chiesa in quel periodo, ci informa anche del fatto che Gaspare era beneficiario di due altari (di uno non specificato nella chiesa di San Zenone a Fermo e dell'altare di Sant'Antonio nella pieve di San Benedetto) e della chiesa *sine cura* di San Giovanni *de Castello*, ovvero sul Girfalco di Fermo. A tal proposito, tra i manoscritti di recente acquisizione vi è anche il documento di nomina a rettore di quest'ultima chiesa⁹⁰, stilato l'8 ottobre 1420, quando Gaspare era ancora chierico dell'ordine dei diaconi.

c. 124 r-v (1443, 3 luglio); *Ibidem*, I-B-4, c. 19 r-v (1444, 21 ottobre). Altri manoscritti sulla chiesa di San Pietro nel XV secolo in ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-2, c. 99 v (1408); c. 146 v (1411, 3 ottobre); *Ibidem*, I-B-3, c. 55 r-v (1430, 2 luglio); c. 153 r (1445, 2 febbraio); *Ibidem*, I-B-5, c. 11 v (1446, 3 settembre); c. 27 r (1447, 3 maggio); c. 29 v (1447, 3 giugno); *Ibidem*, I-B-6, c. 35 r (1464, 5 ottobre); *Ibidem*, I-B-8, c. 147 r (1471, 3 gennaio). Riguardanti le tavole dipinte: ASAF, *Archivio Storico Parrocchiale SS. Pietro e Paolo di Fermo*, b. «Corrispondenza d'ufficio», «Libro ove si segna tutta la Spesa che va ad incontrarsi per la sistemazione della chiesa Parrocchiale di S. Pietro, incominciato il 20 Marzo 1860»; *Ibidem*, b. «Inventari e Possidenza», Inventari (1728, Testori); (1742, Mazzoleni); (1751, Mazzoleni); (1774, Diamanti); (1774, Marini); (1786, Diamanti); Copia Perizia Cantalamessa (1846), lettera allegata. Vedi Maranesi 2013a e 2013b, con trascrizione integrale dei documenti quattrocenteschi sopra elencati.

⁸⁸ De Marchi, Franco 2000, pp. 66, 82-83, note 77-78. Questi documenti sarebbero in ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-4, cc. 8 v-9 r-v; c. 75 r-v; c. 81; c. 84 r-v. Come ho potuto appurare il documento I-B-4 c. 81 riguarda però la nomina del "plebano" di San Basso a Marano a rettore dell'altare di Santa Maria Annunziata nella chiesa di Santa Maria di Marano. Stesso discorso vale per I-B-4 c. 67 (riportato successivamente in Franco 2003, p. 495 nota 55, in sostituzione del precedente). Cfr. Franco 2003, p. 491 e note 54-55.

⁸⁹ ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-3, c. 68 r-v (1431, 2 dicembre). In questo documento, come in altri, il giorno del mese con cui è indicizzato non sempre corrisponde con quello riportato nel documento stesso.

⁹⁰ ASAF, *Curia, Collationes*, I-B 2 c. 287 v (1420, 8 ottobre).

Un terzo documento, risalente al 21 ottobre 1444, scritto da Amico da Accumuli, vicario del vescovo, risulta essere l'istituzione del parroco di San Pietro successore di Gaspare, il canonico fermano Nicola di Andrea da Perugia⁹¹. Qui viene specificato che la rettoria della chiesa è vacante a causa della morte di don Gaspare di Giovanni, e per questo motivo viene nominato il nuovo rettore. La morte di Gaspare deve essere avvenuta poco tempo prima della compilazione di questo documento, qualche mese al massimo, comunque nello stesso anno. Altri documenti, relativi alle nomine di nuovi rettori dei vari altari della chiesa, lo attestano, inoltre, come rettore di San Pietro ancora nel 1443⁹².

Rileggendo il contenuto di uno dei documenti già conosciuti è emerso, tuttavia, un elemento del tutto inaspettato. Il manoscritto datato 9 febbraio 1439⁹³ è risultato essere la nomina di Gaspare di Giovanni ad arcipresbitero della cattedrale. L'atto fu stilato da Paolo da Mogliano, vicario del vescovo Domenico Capranica, e riporta, a mo' di titolo nel margine superiore sinistro, la dicitura: «collatio dignitatis/ archipresbiteratus in ecclesia/ firmani». Nel documento leggiamo:

*Paulus de Moliano canonicus firmanus iuris canonici peritus/ reverendissimi in Christo patris et Domini domini Dominici miseratione divina tituli/ Sancte Marie in via Lata diaconi cardinalis vulgariter firmanil/ nuncupati episcopatus commendatarius in spiritualibus et temporalibus vicarius generalis/ dilecto nobis in Christo dopno Gasparri Iohannis de Firmo/ archipresbitero firmano salutem et sinceram in Domino caritatem. Vite tue/ laudabilis ac morum honestas aliaque tue probitatis et virtutum merita quibus apud/ nos fide digno testimonio commendaris nos excitant et inducant ut personam/ tuam favore benigne prosequentes tibi reddamus ad gratiam liberales hinc est/ quod cum ad presens vacet et de iure vacare noscat dignitas et officium archipresbiteril/ in Catredali (sic) ecclesia firmana per mortem quondam domini Iohannis Cole de Firmo ultimi archipresbiteril/ dicte ecclesie firmane et eius corpus ecclesiastice traditum sepulture cuius dignitatis et/ officii archipresbiteratus in dicta ecclesia Firmana ad episcopum et principem firmi immediate/ collatio et provisio dignoscuntur de iure et antiquata consuetudine expectare/ nos itaque volentes dignitati prefati archipresbiteratus de ydoneo sacerdote/ et dicte ecclesie catredali de ydone(o) archipresbitero providere sperantesque quod per te/ in omnibus [...] que ad dignitatem et officium archipresbiteratus pertinent et exercere/ expectant in dicta ecclesia et curam ipsius [...]*⁹⁴.

Dunque, essendo morto l'ultimo arcipresbitero, Giovanni Cola di Fermo, al suo posto viene nominato Gaspare di Giovanni da Fermo. Nell'atto viene anche specificato che, nonostante questo nuovo ruolo, egli dovrà rimanere comunque rettore della chiesa di San Pietro in Penna, dell'altare di San

⁹¹ ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-4 c. 19 r-v (1444, 21 ottobre).

⁹² ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-3, cc. 109 v-110 r (1443, 11 gennaio); I-B-3, c. 118 r-v (1443, 3 febbraio); I-B-3, c. 124 r-v (1443, 3 luglio); *Ibidem*, I-B-1, c. 305 r-v (1433, 3 giugno). Negli ultimi due Gaspare non viene esplicitamente nominato.

⁹³ ASAF, *Curia, Collationes*, I-B-4 cc. 8 v-9r-v (1439, 9 febbraio).

⁹⁴ *Ibidem*.

Giovanni Battista nella chiesa fermana di San Bartolomeo (in sostituzione della rettoria della chiesa di San Giovanni in Castello), e degli altri altari a lui affidati, cioè quello dei Santi Giovanni e Paolo nella chiesa di San Zenone a Fermo e dell'altare di Sant'Antonio nella pieve di San Benedetto. In quanto arcipresbitero della cattedrale di Fermo egli ha il ruolo di responsabile della cura e dell'amministrazione della chiesa, nonché il diritto ad avere uno stallone nel coro della stessa cattedrale e quello di esservi sepolto.

È proprio grazie a questa nomina che nell'anno successivo Gaspare agisce per due volte in luogo del vicario del vescovo, Amico da Accumuli⁹⁵, come leggiamo negli altri due documenti già noti. Qui infatti, egli si fregia del titolo di archipresbitero, nominando il rettore della chiesa di San Bartolomeo e dell'altare di San Paolo nella chiesa di Santa Maria della Carità, entrambe a Fermo⁹⁶.

La presa di coscienza del contenuto di quest'ultimo documento ha enormi conseguenze ai fini della datazione del complesso pittorico di San Pietro. Infatti, nel paliotto leggiamo che l'opera è stata fatta fare quando Gaspare di Giovanni si fregiava già del titolo di archipresbitero: «*Hoc opus fuit f(ac)t(u)m t(em)p(or)e d(omi)ni Gasparis Ioh(ann)is de Firmo archipresbiter firmi(us) nec n(on) rectoris ecc[lesi]e S(ancti) Petr[i] de Penna*». Dunque, essendo egli stato nominato archipresbitero della cattedrale il 9 febbraio 1439, ne consegue che il paliotto, e quindi il polittico, vennero dipinti dopo quella data. Abbiamo, così, un nuovo *terminus post quem*. È chiaro che a questo punto l'unico *ante quem* in nostro possesso diventa la data della sua morte, già avvenuta il 21 ottobre 1444. Pertanto il polittico con le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* e il relativo paliotto vanno datati tra il febbraio 1439 e i primi mesi del 1444.

La nomina di Gaspare di Giovanni ad archipresbitero può essere considerata una possibile motivazione anche per giustificare la commissione stessa dell'opera. È evidente la volontà del committente di affermare il nuovo *status* all'interno

⁹⁵ ASAF, Curia, Collationes, I-B-4 c. 75 r-v (1440, 13 agosto); I-B-4 c. 84 r.-v. (1440, 21 dicembre).

⁹⁶ Infatti, negli incipit, leggiamo: «*Gaspare Iohannis de Firmo archipresbiter firmanus/ [...] reverendissimi in Christo patris et domini domini Dominici miseratione divina tituli Sancte Marie in via Lata diaconi cardinalis vulgariter Firmi/nuncupati episcopatus firmani commendatarii in spiritualibus et temporalibus vicarii [...] [spetialiter deputatus scritto nel margine sinistro] habentes plenum mandatum ad conferendum beneficium [...] infrascriptum/ venerabili et egregio decretorum doctore domino Amico Antonii de Acumulo*», ASAF, Curia, Collationes, I-B-4 c. 75 r-v (1440, 13 agosto); «*Gaspar de Firmanus (sic) archipresbiter firmanus reverendissimi in Christo/ patris et domini domini Dominici miseratione divina tituli Sancte Marie/ in via Lata diaconi cardinalis vulgariter firmani nuncupati/ episcopatus Firmi commendatarii vicarius subdelegatus ab egregio/ decretorum doctore domino Amico de Acumulo ipsius reverendissimi domini domini Dominici/ commendatario in spiritualibus et temporalibus vicario generali ad conferendum/ beneficium infrascriptum plenum habentes mandatum [ut de dicto sub scidium constat plene manu ser Cicchi Vannutii notarii curie episcopalis Firmi nobis plenam fidem facientis scritto nel margine sinistro] venerabili et/ egregio [...] decretorum doctore domino Amico de Acumulo*», ASAF, Curia, Collationes I-B-4 c. 84 r.-v. (1440, 21 dicembre).

della gerarchia ecclesiastica locale, oltre che il proprio livello culturale⁹⁷. Curiosa è la selezione delle scene dipinte: si nota la volontà di porre particolare attenzione su alcuni fatti della storia o leggenda di San Pietro, alcuni dei quali sono tratti in dettaglio con lo scopo di enfatizzare alcuni significati particolari⁹⁸. Lo stesso Pietro compare per ben due volte come entità a sé stante, nel pannello centrale in veste di Sommo Pontefice e nella cimasa come Apostolo⁹⁹. Dei tanti miracoli attribuiti al Santo nelle sue peregrinazioni, inoltre, l'unico che viene raffigurato è quello della resurrezione del ragazzo dinanzi a Nerone, svoltosi a Roma. Episodio peraltro piuttosto raro, narrato non nei Vangeli o negli Atti ma solo in alcune leggende apocrife¹⁰⁰. Non può essere un caso che, malgrado l'omissione di molti episodi celebri, ben tre riguardino le vicende dei due Apostoli a Roma (la *Resurrezione del ragazzo dinanzi a Nerone*, la *Caduta di Simone Mago* e il *Martirio di Pietro e Paolo*), tutte alla presenza di Nerone e due incentrate sullo screditamento del falso Messia, Simon Mago. Quasi un *unicum* è la scena del *Martirio* dei due santi, che vengono rappresentati martirizzati insieme, entrambi per decapitazione¹⁰¹. Come ha notato Tiziana Franco, tali anomalie iconografiche sono riconducibili all'apocrifa *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, tanto che alcune scene raffigurate nel polittico sembrano letteralmente le raffigurazioni di quanto narrato nel testo apocrifo¹⁰².

Traspare la volontà di autocelebrazione, confermata dall'iscrizione e dall'immagine nel paliotto, cosa peraltro assi comune all'epoca. Evidente è anche la volontà di competizione con il vicino polittico di Santa Lucia¹⁰³.

Anche se è verosimile – ma tutta da provare – l'ipotesi che la scelta di far dipingere la macchina d'altare sia dovuta alla volontà di celebrare la nomina del committente ad arcipresbitero, alcuni elementi presenti nell'opera lascerebbero pensare che sia trascorso un certo lasso di tempo prima della commissione. Ad esempio, il cristogramma bernardiniano visibile come motivo decorativo del ricco manto indossato dal *San Pietro in cattedra*, tavola centrale del polittico. Più che ad una visita di San Bernardino da Siena (come ipotizzava Zeri), questo va ricondotto alla presenza a Fermo di San Giacomo della Marca, come ha già ipotizzato Tiziana Franco¹⁰⁴. Giacomo della Marca fu più volte in città negli

⁹⁷ Cfr. De Marchi, Franco 2000; Franco 2003.

⁹⁸ Zeri 1971 (ed. 1983), p. 42. Cfr. Maranesi 2013a e 2013b, p. 185 e nota 101.

⁹⁹ Zeri 1971 (ed. 1983), p. 41.

¹⁰⁰ Franco 2003, pp. 488 e ss.; Maranesi 2013b, pp. 166-167.

¹⁰¹ Zeri 1971 (ed. 1983), p. 43.

¹⁰² Franco 2003, pp. 488 e ss. Nella *Passio sanctorum* sono narrati gli episodio della *resurrezione del giovane dinanzi a Nerone* e del *Martirio*, *Passio sanctorum apostolorum Petri et Pauli*, in Lipsius, Bonnet 1891, pp. 119-177.

¹⁰³ Franco 2003, p. 487.

¹⁰⁴ Il cristogramma è stato notato da Zeri che lo riteneva un'aggiunta di poco posteriore l'esecuzione della tavola, Zeri 1971 (ed. 1983), p. 45, nota 1. Di diversa opinione Tiziana Franco, che lo riconduce a Giacomo della Marca, Franco 2003, p. 493. Ad un attento esame delle fotografie

anni Quaranta; in particolare, nel 1442 predicò a Fermo per l'intera quaresima, poi per altri giorni nella piazza principale¹⁰⁵. Il santo di Montepandone, inoltre, è strettamente legato alle vicende politiche della città in quel periodo, in particolare nella fase del governo sforzesco. Va ricordato che la carriera di Gaspare di Giovanni raggiunge l'apice negli stessi anni in cui a Fermo si instaura il governo di Francesco Sforza, entrato in città il 3 gennaio 1434, il quale era stato nominato da papa Eugenio IV gonfaloniere di Santa Romana Chiesa e marchese della Marca¹⁰⁶. I riferimenti al potere temporale, oltre che spirituale, presenti nel polittico potrebbero alludere ai turbolenti avvenimenti politici della città e dalla Chiesa, come le vicende che vedevano l'autorità di papa Eugenio IV continuamente minata dal concilio di Basilea¹⁰⁷. È l'intera opera a parlare sottilmente di potere, ponendo l'accento sulla superiorità e legittimità del Sommo Pontefice sul potere temporale laico¹⁰⁸.

Lo slittamento della datazione del complesso pittorico, se da un lato chiarisce il periodo in cui l'opera venne realizzata, dall'altro ne mette in forte dubbio l'attribuzione a Jacobello del Fiore, sia pure con l'aiuto della bottega. Come abbiamo visto, infatti, il pittore morì proprio nel 1439, tra il 2 ottobre e l'8 novembre. Ora, non sappiamo quando avvenne esattamente la commissione della macchina d'altare, nel periodo di circa cinque anni in cui l'opera poté essere eseguita. Potrebbe essere accaduto immediatamente dopo il febbraio 1439, quando Gaspare di Giovanni divenne arcipresbitero, o anche uno o due anni più tardi. Tuttavia appare chiaro che la possibilità che il polittico di San Pietro sia frutto dell'operato di Jacobello del Fiore è estremamente ridotta. Pur volendo immaginare che la richiesta di dipingere l'opera arrivò all'artista pochissimo tempo dopo quel 9 febbraio 1439, egli avrebbe potuto lavorarci al massimo otto mesi. Un tempo decisamente esiguo per un'opera del genere, sia pure con l'aiuto della bottega. D'altro canto, pensare che il lavoro venne commissionato prima della nomina di Gaspare ad arcipresbitero e in seguito venne aggiunta o adeguata l'iscrizione è certamente una forzatura dei documenti di cui disponiamo, della quale non vi è traccia né prova né motivazione reale.

inviatemi dal museo americano e delle foto d'epoca, sembra di capire che in origine l'immagine del cristogramma fosse resa con l'oro; quelle oggi visibili sembrano solo le tracce del mordente utilizzato come collante per la foglia d'oro. Maranesi 2013b, p. 167 e nota 22.

¹⁰⁵ Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, pp. 143-144; Franco 2003, p. 493; Di Niccolò 2008, pp. 100, 201.

¹⁰⁶ Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 115; Franco 2003, p. 493; Di Niccolò 2008, p. 264, nota 155.

¹⁰⁷ Nel giugno 1439 il concilio arriverà persino a deporre come eretico Eugenio IV e a nominare, in novembre, papa Felice V, riconosciuto in realtà solo da pochissimi Stati; di fatto Eugenio IV rimarrà papa fino alla sua morte, nel 1447. Per le vicende relative al pontificato di Eugenio IV, vedi Hay 1993.

¹⁰⁸ In linea con quanto scritto in Franco 2003, p. 490.

In ogni caso, se non di Jacobello, il dipinto è frutto dell'operato di una (o più) personalità a lui estremamente vicina, per non dire dipendente. Una personalità che cerca di proseguire al meglio delle proprie capacità l'operato di Jacobello, adottandone, talvolta pedissequamente, alcuni elementi caratteristici. Sebbene negli ultimi anni la critica avesse colto nel nostro polittico una flessione stilistica rispetto, ad esempio, alle più note tavolette di Santa Lucia, mai la paternità era stata messa in discussione. Infatti i richiami all'operato di Jacobello sono troppi e troppo forti. A cominciare dal paliotto, che prima della corretta lettura dell'iscrizione e delle conseguenti ricerche archivistiche¹⁰⁹, sembrava addirittura potesse risalire agli anni 1410-1415, come prova il paragone con le due immagini dipinte dietro altrettanti pannelli del polittico di Santa Lucia¹¹⁰.

Vi è poi il manto erboso presente nelle scene raffiguranti la *Caduta di Simon Mago* e *San Pietro in cattedra*, identico a quello che contraddistingue l'altro polittico fermano (nelle scene di *Lucia sul rogo*, *Lucia inutilmente trascinata al lupanare*, *Lucia trafitta dal carnefice* e *Lucia riceve la comunione*), e che si può considerare un elemento caratterizzante della produzione di Jacobello. Il medesimo prato, infatti, lo ritroviamo anche in altre opere di sua mano, come nel trittico con *Madonna della Misericordia e Santi* conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, o nella tavola con *San Pietro Martire* oggi a Washington (Harvard University)¹¹¹. Nel nostro polittico esso è perfettamente aderente agli esempi appena citati, anche se nella sua esecuzione si nota una certa difficoltà nell'accennare la profondità spaziale. Che dire poi delle fisionomie dei personaggi, così simili, nella caratterizzazione delle emozioni, a quelli che affollano il polittico di Santa Lucia¹¹²? Anche in questo caso traspare il tentativo, tutto sommato riuscito, di riproporre le stesse cariche espressive delle opere migliori di Jacobello. Solo l'esecuzione sembra, talvolta, meno raffinata, forse complice anche lo stato di conservazione della pellicola pittorica delle tavole di Denver, che appare in più punti abrasa. Come non ammirare, in compenso, la colta citazione del viso dell'imperatore Nerone che, specie nelle scene della *Resurrezione del defunto davanti a Nerone* e della *Caduta di Simon Mago* è tratto direttamente dalla ritrattistica numismatica di epoca romana¹¹³. Il busto e il volto di San Pietro dipinto nella cimasa è pressoché sovrapponibile con quello del polittico di Teramo, autografo di Jacobello; le uniche differenze sono la posizione del libro tenuto in mano e un lembo di mantello sulla spalla

¹⁰⁹ Vedi qui, note 47, 81, 82.

¹¹⁰ Fiocco 1958.

¹¹¹ Il manto erboso è un elemento presente in numerose opere di pittori veneziani così come in Gentile da Fabriano. Ad essere caratteristico è il modo di dipingerlo che ha Jacobello, tutto sui toni verdi, con un sapiente e delicato effetto di profondità.

¹¹² Cfr. Franco 2003, p. 485. Secondo Mauro Minardi la caratterizzazione espressiva dei volti presenti nel polittico di San Pietro è una ulteriore evoluzione rispetto a quelli nelle tavole di Santa Lucia (cfr. Minardi 2006, pp. 10-11).

¹¹³ Maranesi 2013b, p. 167.

destra presente nel polittico di San Pietro, elementi questi che sembrano mutati sul medesimo disegno di base. Nei due busti delle cimase, assai simili a quelle presenti nel polittico teramano sono anche le aureole e la caratteristica piega nel colletto della tunica indossata da San Paolo, particolare quest'ultimo nel quale è certamente ravvisabile l'eco di Gentile da Fabriano.

Come fece notare Federico Zeri¹¹⁴ le architetture dipinte nelle scene di San Pietro in carcere e San Pietro liberato dal carcere sono direttamente mutate da un pannello della coperta della Pala d'Oro di Paolo Veneziano e figli, la già citata "Pala feriale", con la sola aggiunta di un portichetto sul lato destro. In queste architetture, così come in quella presente nella *Resurrezione del defunto davanti a Nerone*, si notano alcune incertezze e talvolta errori nella costruzione prospettica, incertezze ed errori presenti anche nelle tavole di Santa Lucia, in cui gli edifici dipinti hanno caratteristiche architettoniche diverse, potremmo dire più orientalizzanti.

L'impostazione e la costruzione delle scene, sebbene nelle *Storie dei Santi Pietro e Paolo* appaia più legnosa e a tratti ingenua, è estremamente simile a quella dell'altro polittico fermano¹¹⁵. L'ingenuità prospettica e spaziale che traspare dalle tavole di Denver ritengo sia la conferma di quanto accennato prima: che siamo di fronte ad un prosecutore dell'operato di Jacobello del Fiore, a lui vicinissimo, che vi ha attinto quando erano già ben radicate e fatte proprie nel maestro le novità apportate da Gentile da Fabriano a Venezia. Un continuatore che vuole rimanere fedele il più possibile alla lezione di Jacobello e che non ha ancora avuto – o sta appena iniziando ad avere – una evoluzione propria. Da qui le ingenuità e le difficoltà nel rapportare e collocare correttamente i personaggi nel paesaggio dipinto.

Le somiglianze riscontrate con l'operato di Jacobello del Fiore sono, a mio giudizio, l'indizio che l'autore del polittico di San Pietro poté utilizzare direttamente i suoi modelli, disegni o cartoni, i quali potevano trovarsi solo nella sua bottega. Tali modelli, infatti, non sono derivati da quelli di Jacobello, ma sono precisamente i medesimi. Questo, inoltre, spiega molto bene l'apparente discrepanza tra alcuni dettagli tardi, potremmo dire innovativi, come il fondo per metà atmosferico e per metà d'oro presente in alcune scene e il loro respiro paesaggistico¹¹⁶, con le caratteristiche filo-trecentesche, riscontrabili nell'intero paliotto e nell'attenzione miniaturistica a certi dettagli. Il tutto affiancato alle incertezze e ingenuità di cui si diceva poc'anzi, che contrastano però con l'esecuzione magistrale di altri personaggi o di altre scene, prima fra tutte la splendida *Crocifissione*¹¹⁷. Tali discrepanze, che tanta confusione hanno

¹¹⁴ Zeri 1971 (ed. 1983), p. 44.

¹¹⁵ Cfr Minardi 2006, p. 11.

¹¹⁶ Sul fondo per metà atmosferico e per metà oro e sull'apertura paesaggistica vedi Huter 1978, pp. 31-38; De Marchi 1992, p. 188, nota 59 e 1998, p. 31; Franco 2003, p. 485; Maranesi 2013b, p. 164 e nota 12.

¹¹⁷ Cfr. Huter 1978, p. 35 e nota 27.

generato nella critica, sono spiegabili proprio con la personalità di un artista formatosi completamente all'ombra di Jacobello, ormai autonomo, ma che fa continuamente riferimento ai modelli del maestro, pur introducendo come elemento di novità il paesaggio e il timido accenno del cielo atmosferico.

Subito viene in mente la bottega dell'artista veneziano, già chiamata in causa come co-autore della nostra opera da Andrea De Marchi e Tiziana Franco¹¹⁸, o qualcuno che lì si formò. L'innegabile ed evidente continuità con l'opera di Jacobello presente nel polittico di San Pietro, infatti, non può essere intesa solo come emulazione o imitazione ma, in senso più letterale, di prosecuzione con l'operato del maestro. Tale continuità può essere frutto solo di lavoratori nella bottega dello stesso Jacobello, ed è a qualcuno di loro che va assegnata l'esecuzione del polittico di San Pietro.

Abbiamo visto che dopo la morte di Jacobello il materiale della sua professione venne ereditato dal figlio adottivo Ercole. Non abbiamo notizie, però, di eventuali aiuti già presenti in bottega al momento del passaggio di proprietà, né vi è la certezza che lo stesso Ercole lo sia stato prima di ereditarla. Egli potrebbe averne ereditato la sola gestione, demandando ad altri il compito di eseguire praticamente i lavori. Va però notato che, sebbene nel testamento si faccia riferimento, tra le altre cose, anche a una «*sclavam*» e ad una «*servam*» lasciate in eredità, non si nominano mai allievi, garzoni o in generale altre persone gravitanti intorno all'attività pittorica del maestro ad eccezione dello stesso Ercole. Sembra più verosimile e sensato che Jacobello abbia lasciato la sua attività a qualcuno in grado di portarla avanti anche fattivamente: in tal modo si spiegherebbe più facilmente l'adozione di Ercole, oltre al lascito dei materiali da lavoro. Questo sembrerebbe confortato anche dai mandati di pagamento degli anni successivi per i numerosi lavori eseguiti per la chiesa veneziana di Santa Maria della Carità. Per quanto riguarda la possibilità, lasciata nel testamento, di non proseguire l'attività paterna e di vendere l'attrezzatura e i materiali pittorici, questa sembra più una normale clausola indicante la piena facoltà e il pieno diritto di Ercole di disporre liberamente dei beni ereditati, e di regolamentare l'eventuale ricavato della vendita. Dunque, pur non potendo escludere a priori che Ercole abbia ereditato la sola gestione economica della bottega paterna, allo stato attuale delle ricerche si può ragionevolmente ipotizzare la prosecuzione dell'attività di Jacobello da parte di Ercole del Fiore.

Ritenendo probabile questa ipotesi, ne consegue che il polittico con le *Storie dei Santi Pietro e Paolo*, per la estrema vicinanza, continuità e talvolta sovrapposizione con l'operato di Jacobello ma essendo stato dipinto tra il febbraio 1439 e i primi mesi del 1444, sia da attribuire allo stesso Ercole del Fiore.

¹¹⁸ De Marchi, Franco 2000; Franco 2003.

Quanto dipinto nella macchina d'altare di San Pietro offre agganci e confronti cogenti anche con altre opere, spesso riferite a Jacobello del Fiore, e inserite negli ultimi anni nel *corpus* delle opere di Lorenzo da Venezia alias Maestro di Ceneda, di cui abbiamo già parlato. Mi riferisco in particolare proprio alla grande *Incoronazione* di Ceneda che, se confrontata con le tavole del polittico raffigurante le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* sembra avere, a mio avviso, più punti in comune con quest'ultimo che non con l'*Incoronazione* della Fondazione Cini recante le firme di Lorenzo e Giacomo da Venezia¹¹⁹. Si noti in particolare il manto erboso, sovrapponibile con quelli presenti nelle opere di Jacobello sopra citate, così come nel polittico di San Pietro (figg. 1-2). La pavimentazione del podio della costruzione architettonica dipinta e del gradino dove si svolge l'incoronazione, trovano un riscontro appena più semplificato nelle architetture presenti nel *San Pietro in carcere* e *San Pietro liberato dal carcere* (figg. 2-3). Tutta la quinta architettonica dell'*Incoronazione* ha molteplici elementi in comune con le architetture dipinte nel polittico di San Pietro: il modo di delineare le modanature, le colonnine, i capitelli, il gusto per gli intarsi gotici presenti nella camera in cui si svolge la *Resurrezione del defunto dinanzi a Nerone* (figg. 2-4, 6). Anche i volti dei numerosi santi, apostoli e angeli che affollano l'*Incoronazione* di Ceneda presentano il medesimo stile di quelli presenti nel polittico di San Pietro. Si confrontino i lineamenti, le espressioni e gli atteggiamenti dei personaggi presenti nei due dipinti (figg. 1-2, 5-6). Rispetto all'*Incoronazione* Cini, le due opere hanno anche in comune il modo in cui sono dipinti e tratteggiati gli incarnati, più vibrante e contrastato, contornato da una modulata linea scura nei personaggi di ridotte dimensioni. I panneggi sono, nella tavola di Ceneda e nel polittico di Fermo, ugualmente morbidi e studiati; le aureole delle figure presenti in entrambe le opere sono identiche nella bulinatura.

Ritengo che tali similitudini offrano le basi per rivalutare l'autenticità della firma tramandata sull'opera cenedina da Caffi, negata da Huter e da De Marchi¹²⁰. Infatti, sebbene la notizia di quest'ultima venga ritenuta un falso antiquariale, non penso vi sia ragione di dubitare della sua passata esistenza, tanto più che la dicitura dell'iscrizione di cui abbiamo testimonianza sembra compatibile con il periodo e con le dimensioni del cartiglio. Inoltre, il cartiglio in cui si sarebbe trovata tale iscrizione non è l'unica parte danneggiata da una pulitura scriteriata: il recente restauro ha evidenziato come tutto il dipinto presenti tracce di una antica pulitura basica, in particolare la parte bassa del dipinto e il cielo, che appaiono abrasati¹²¹.

¹¹⁹ De Marchi 2003 e 2004. Cfr. Maranesi 2013b, pp. 183-184 e nota 96.

¹²⁰ Caffi 1880; Huter 1973; De Marchi 2003 e 2004; Manieri Elia 2010.

¹²¹ Manieri Elia 2010, pp. 72-73, 75, 77. Va notato, inoltre, che in una lettera scritta dal vescovo di Ceneda nel dicembre 1824, quando verosimilmente l'iscrizione non era ancora stata cancellata, la tavola viene già descritta come opera di Jacobello del Fiore, vedi Manieri Elia 2010, p. 79, nota 15. Per la collocazione cronologica dell'infausta pulitura Ivi, pp. 66, 68-69 e p. 79, note 5-11.

Dietro le similitudini tra questa opera e il polittico di San Pietro potrebbe dunque esserci la stessa mano, quella di Ercole, che avrebbe affiancato il padre adottivo Jacobello nell'esecuzione dei lavori a lui commissionati, fino alla sua morte di quest'ultimo¹²². Dopo l'ottobre/novembre 1439 avrebbe quindi lavorato da capo bottega, proseguendo il lavoro paterno, non rimanendo del tutto insensibile, però, all'arte di Michele Giambono¹²³. Elemento, questo, in comune con Lorenzo da Venezia, che però ne risente più direttamente¹²⁴. Le somiglianze, certamente presenti, tra l'*Incoronazione* di Ceneda e quella della Fondazione Cini sono più facilmente imputabili a comuni fonti iconografiche e a modelli da cui entrambi attingono, che non alla stessa mano esecutrice¹²⁵.

Parallelismi stringenti vi sono anche tra il nostro polittico e le quattro tavolette che si trovano nella chiesa di San Giovanni in Bragora, a Venezia, raffiguranti quattro coppie di sante. Stesso modo di tratteggiare le vesti e gli incarnati, e identiche sono le aureole con quelle nella *Crocifissione* proveniente da San Pietro in Fermo¹²⁶.

Similitudini con altre opere, pure attribuite oggi a Lorenzo da Venezia, sono invece riconducibili a comuni modelli da cui entrambi i pittori (quello che abbiamo ipotizzato essere Ercole del Fiore e Lorenzo da Venezia) si lasciano influenzare. Questo è ben visibile nella veste dei busti dei Santi Pietro e Paolo dipinti nelle cimase del polittico di San Pietro, il cui disegno è simile alla stessa parte della veste del *San Pietro* conservato a San Marino¹²⁷ e del busto, sempre raffigurante *San Pietro*, oggi a Detroit (Detroit Institute of Art)¹²⁸. La medesima piega nel colletto della tunica del San Paolo di Denver la troviamo, come abbiamo già visto, anche nel busto dello stesso santo dipinto da Jacobello nel polittico di Teramo.

Per quanto riguarda l'influenza che ha avuto il polittico di San Pietro nell'arte locale, molto recettivo fu il già citato Giacomo di Nicola da Recanati. In particolare, oltre al polittico di Sant'Elpidio, è assai interessante la tavola raffigurante la *Crocifissione*, oggi a Pesaro (Cassa di Risparmio). La tavola costituiva in origine la cimasa del polittico per la cattedrale di San Flaviano di Recanati, datato 1443. L'interesse per questo dipinto scaturisce dal confronto con la cimasa del polittico di San Pietro raffigurante il medesimo soggetto. È probabile che Giacomo di Nicola si sia ispirato proprio alla tavola della macchina d'altare ferma, specie per quanto riguarda il paesaggio arido e roccioso. Ciò implica che per la data di esecuzione del dipinto di Giacomo

¹²² Come già in Merkel 1988a e 1988b; Chiappini di Sorio 2006a.

¹²³ È ancora tutto da chiarire l'evidente rapporto con la tavola raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* di Michele Giambono, conservata nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.

¹²⁴ De Marchi 2003.

¹²⁵ Cfr. De Marchi 2003, p. 72.

¹²⁶ Attribuite da De Marchi a Lorenzo da Venezia. Ivi, p. 79, nota 30 (con bibliografia) e p. 95, figg. 23-24.

¹²⁷ Ivi, p. 78, n. 21 (con bibliografia) e p. 100, fig. 31.

¹²⁸ Ivi, p. 77.

di Nicola, il polittico con le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* fosse già collocato sull'altare maggiore della chiesa di San Pietro a Fermo, anticipandone di circa un anno il *terminus ante quem* per l'esecuzione.

In conclusione, sulla scorta dei documenti conservati nell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, l'esecuzione del polittico raffigurante le *Storie dei Santi Pietro e Paolo* e del relativo paliotto, va collocata tra il 9 febbraio 1439 e il 1444. In base al confronto con la tavola raffigurante la *Crocifissione* dipinta da Giacomo di Nicola da Recanati, è forse possibile restringere ulteriormente tale lasso temporale di circa un anno, al 1443.

A seguito di questa datazione, non è possibile l'attribuzione dell'opera a Jacobello del Fiore. Se mai la commissione arrivò all'artista veneziano in quegli otto mesi circa che separano la nomina ad archipresbitero del committente, Gaspare di Giovanni, dalla morte del pittore, a questi si può attribuire il progetto e l'impostazione del polittico, e forse parte della cimasa raffigurante la *Crocifissione*, che sembra qualitativamente migliore¹²⁹. Per il resto, il polittico e il paliotto di San Pietro vanno riferiti ad un continuatore vicinissimo a Jacobello stesso, che allo stato attuale, viste anche le motivazioni espresse sopra, possiamo identificare con Ercole del Fiore.

È molto probabile che le tavole vennero eseguite a Venezia, per poi essere spedite via mare in uno dei porti del fermano, e verosimilmente montate *in situ* da maestranze locali, destino comune alla maggior parte delle opere di artisti veneziani presenti nel nostro territorio¹³⁰.

Riferimenti bibliografici / References

- Arbace L. (2011), scheda di catalogo n. 1, in *Il Rinascimento danzante. Michele Greco da Valona e gli artisti dell'Adriatico tra Abruzzo e Molise*, catalogo della mostra (Celano 28 luglio – 1 novembre 2011), a cura di L. Arbace, D. Ferrara, Torino: Allemandi, pp. 42-46.
- Barboni D. G. (1855), *Diario Sacro Storico-Epigrafico di Fermo per l'anno MDCCCLV*, Fermo: Tipografia Paccasassi.
- Caffi M. (1880), *Giacomello del Fiore pittore veneziano del sec. XV*, «Archivio Storico Italiano», VI, pp. 402-413.
- Capriotti G. (2012a), scheda di catalogo n. 3, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 84-87.

¹²⁹ Cfr. Huter 1978, p. 35 e nota 27.

¹³⁰ Franco 2003, pp. 485, 491 e note 5-6, 58-59; Minardi 2006, pp. 7-8 e nota 13.

- Capriotti G. (2012b), *Problemi di iconografia, strategie narrative e temporalità in Andrea da Bologna, Jacobello del Fiore e Pier Paolo Rubens*, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 61-77.
- Chiappini di Sorio I. (1968), *Per una datazione tarda della Madonna di Iacobello del Fiore*, «Bollettino dei Civici Musei veneziani», 4, pp. 15-22.
- Chiappini di Sorio I. (1973), *Note ed appunti su Jacobello del Fiore*, «Notizie da palazzo Albani», II, n. 1, pp. 23-28.
- Chiappini di Sorio I. (1989), *Appunti per la storia dell'arte Veneta. Iacobello ed Ercole del Fiore*, «Arte Documento», n. 3, pp. 58-71.
- Chiappini di Sorio I. (2006a), *Jacobello del Fiore: pittore cortese tra Venezia e la Marca*, 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-Sant'Elpidio a Mare, 24 marzo – 17 settembre 2006), a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, pp. 29-33.
- Chiappini di Sorio I. (2006b), scheda di catalogo n. 9, 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, Sant'Elpidio a Mare 24 marzo – 17 settembre 2006), a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, p. 107.
- Cicconi G. (1927), *Memorie storiche della chiesa di S. Pietro in Fermo e cenni illustrativi del solenne rito della sua consacrazione*, a cura di F. M. Cipriani, Fermo: Tipografia Economica.
- Coltrinari F. (2011a), *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), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2011b), *Regesto documentario*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del popolo 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 191-200.
- Coltrinari F. (2012), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca Civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 23-54.
- Coltrinari F. (2014), *Fermo città adriatica: nuovi documenti su Vittore Crivelli e altri artisti fra Venezia, la Dalmazia e le Marche nella seconda metà del '400*, «Arte marchigiana», n. 1, pp. 35-62.
- Coltrinari F., Dragoni P., a cura di (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Dania L. (1967), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo: Cassa di Risparmio di Fermo.

- Dania L. (1997), *La pittura a Fermo e nel fermano nella prima metà del Quattrocento*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Motta, pp. 27-30.
- Dania L. (1999), scheda di catalogo n. 6, in *Il Gotico Internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogo della mostra (Fermo 28 agosto – 31 ottobre 1999), a cura di G. Liberati, Livorno: Sillabe, p. 83-86.
- De Marchi A. (1992), *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura Italiana alla fine del gotico*, Milano: Motta.
- De Marchi A. (1998), *A sud di Ancona: gli invii da Venezia e la scuola della costa*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino 25 luglio – 25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano: Electa, pp. 30-38.
- De Marchi A. (2003), “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*”: *un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere*, «Saggi e memorie di storia dell’arte», 27, pp. 71-100.
- De Marchi A. (2004), scheda di catalogo n. 30, in *Restituzioni 2004. Tesori d’arte restaurati*, dodicesima edizione, catalogo della mostra (Vicenza, 20 marzo – 20 giugno 2004), a cura di C. Bertelli, Vicenza: Banca Intesa, pp. 163-166.
- De Marchi A. (2008), *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de’ Bruni a Nicola di maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 16-95.
- De Marchi A. (2012), *La pala d’altare. Dal polittico alla pala quadra*, con la collaborazione di M. Mazzalupi, Firenze: Art & Libri.
- De Marchi A., Franco T. (2000), *Il gotico internazionale: da Nicolò di Pietro a Michele Giambono*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 53-85.
- De Minicis R. (1857), *Le iscrizioni fermane antiche e moderne*, Fermo: Tipografia Paccasassi.
- Di Niccolò A. (2008), *Cronaca della Città di Fermo*, edizione critica e annotazioni di G. De Minicis, introduzione e traduzione di P. Petruzzi, Fermo: Andrea Livi editore.
- Di Stefano E. (2011), *Il mare, i monti: Sarnano e le Marche nel Quattrocento. Reti mercantili e culturali nell’età dei Crivelli*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell’Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, Palazzo del popolo 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 15-21.
- Dragoni P. (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Fiocco G. (1958), *Segnalazioni venete nel museo di Kieff. Una predella di Jacobello del Fiore*, «Arte Veneta», XII, pp. 31-32.

- Fogolari G. (1924), *La chiesa di S. Maria della Carità di Venezia*, «Archivio veneto tridentino», V, pp. 69-75.
- Fogolari G. (1944), *Jacobello del Fiore e la sua famiglia (nuovi documenti)*, «Archivio Veneto», LXXIV, pp. 33-50.
- Fossi G. (1980), *Jacobello del Fiore*, in *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, a cura della Fondazione Roberto Longhi, Milano: Electa, p. 248.
- Franco T. (1998), scheda di catalogo n. 75, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, catalogo della mostra (Urbino, 25 luglio – 25 ottobre 1998), a cura di P. Dal Poggetto Milano: Electa, p. 213.
- Franco T. (2003), *Jacobello del Fiore a Fermo. Sui “quadriccioli rappresentanti le gesta dei santi apostoli Pietro e Paolo”*, in *Medioevo: immagini e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A. C. Quintavalle, Milano: Electa, pp. 485-495.
- Franco T. (2006), scheda di catalogo III.14, 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, pp. 168-169.
- Hay D. (1993), *Eugenio IV, papa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 43, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-eugenio-iv_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-eugenio-iv_(Dizionario-Biografico)/>).
- Huter C. (1973), *The Ceneda Master – I*, «Arte Veneta», XXVII, pp. 25-37.
- Huter C. (1974), *More early panels by the Ceneda Master*, «Arte Veneta», XXVIII, pp. 16-17.
- Huter C. (1978), *Jacobello del Fiore, Giambono and the St Benedict panels*, «Arte Veneta», XXXII, pp. 31-38.
- Lipsius R.A., Bonnet M., a cura di (1891), *Acta Apostolorum apocrypha*, Lipsiae (ried. Hildesheim-Zürich-New York 1990).
- Longhi R. (1946), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze: Sansoni.
- Lucco M. (1989), *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di M. Lucco, Milano: Electa, pp. 13-48.
- Luzzato G. (1906), *I più antichi trattati tra Venezia e le città marchigiane (1141-1345)*, «Nuovo Archivio Veneto», 11, pp. 7-23.
- Manieri Elia G. (2010), *Maestro di Ceneda (Lorenzo da Venezia) (attr.), Incoronazione della Vergine in Paradiso*, in *Capolavori restaurati. Le Gallerie dell'Accademia e Save Venice Inc.*, a cura di G. Manieri Elia, Vicenza: Marsilio, pp. 64-83.
- Maranesi G. (2013a), *Il polittico con le Storie dei Santi Pietro e Paolo. Nuove ricerche sull'opera proveniente dalla chiesa di S. Pietro in Penna a Fermo*, «Quaderni dell'Archivio storico arcivescovile di Fermo», 55, pp. 45-76.
- Maranesi G. (2013b), *La chiesa di San Pietro a Fermo e il polittico disperso*, Fermo: Andrea Livi editore.

- Marchi A. (2006a), scheda di catalogo n. 2, 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-Sant'Elpidio a Mare 24 marzo – 17 settembre 2006), a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, pp. 92-93.
- Marchi A. (2006b), scheda di catalogo n. 8, 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-Sant'Elpidio a Mare, 24 marzo – 17 settembre 2006), a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, pp. 104-105.
- Markova V. (1982), *Inediti della pittura veneta nei Musei dell'Urss*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», XIII, pp. 11-31.
- Mazzalupi M. (2008), *Giacomo di Nicola da Recanati*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 144-171.
- Merkel E. (1988a), *Del Fiore, Iacobello (Giacomello)*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 36, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 558-561.
- Merkel E. (1988b), *Del Fiore, Ercole* in *Dizionario biografico degli Italiani*, a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 36, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, p. 558.
- Minardi M. (2006), *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, «Arte Veneta», 63, pp. 7-25.
- Moroni M. (2006), *Fermo, Venezia e l'Adriatico fra XIII e XVII 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-Sant'Elpidio a Mare, 24 marzo – 17 settembre 2006), a cura di S. Papetti, Venezia: Marsilio, pp. 17-27.
- Paoletti P. (1894), *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI. I Bellini*, I, Padova: R. Stabilimento Prosperini.
- Paoletti P. (1895), *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, I Bellini*, II, Padova: R. Stabilimento Prosperini.
- Raffaelli F. (1889), *Guida Artistica della Città di Fermo*, Fermo: Stabilimento Tipografia Bacher.
- Tomei L. (1995), *Genesi e primi sviluppi del Comune nella Marca meridionale. Le vicende del Comune di Fermo dalle origini alla fine del periodo svevo (1268)*, in *Società e cultura nella Marca meridionale tra alto e basso Medioevo*, Atti del 4° seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola (Cupra Marittina, 27-31 ottobre 1992), Grottammare: Media print 2000, pp. 129-415.

- Trebbi F., Filoni Guerrieri G. (1890), *Erezione della Chiesa Cattedrale di Fermo a Metropolitana*, Fermo: Tipografia Bacher (ristampa anastatica Fermo: Andrea Livi editore 2003).
- Vitali R. (2005), scheda di catalogo n. 130, in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, p. 149.
- Volpe C. (1962), *Una crocifissione di Jacobello del Fiore*, «Arte Antica e Moderna», IV, pp. 438.
- Zampetti P. (1988), *Pittura nelle Marche*, vol. I, *Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze: Nardini.
- Zeri F. (1971, ed. 1983), *Jacobello del Fiore. La pala di San Pietro a Fermo*, in *Diari di lavoro 1*, 1^a ed. Bergamo: Emblema Editrice; 2^a ed. Torino: Einaudi, pp. 38-45 (ried. in *Giorno per Giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino: Allemandi 1988, pp.19-22; ried. in *Diario Marchigiano 1948-1988*, Torino: Allemandi 2000, pp. 61-71).

Appendice



Fig.1. Polittico di San Pietro, *Caduta di Simon Mago*, The Denver Art Museum



Fig. 2. *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (da Ceneda, cattedrale)



Fig. 3. Polittico di San Pietro, *San Pietro in carcere*, Colorado, The Denver Art Museum



Fig. 4. *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (da Ceneda, cattedrale); particolare



Fig. 5. *Incoronazione della Vergine*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (da Ceneda, cattedrale), particolare



Fig. 6. Polittico di San Pietro, *Resurrezione del defunto dinanzi a Nerone*, Colorado, The Denver Art Museum

Ancona, 1534: new documents concerning Lorenzo Lotto and Giovanni del Coro

Francesca Coltrinari*

Abstract

Among the least documented periods in the career of Lorenzo Lotto there is the years between 1533 and 1539, spent in the Marches, during which the artist painted several pictures for the towns of Ancona, Fermo, Jesi, Loreto, Cingoli, Osimo, Recanati and was imitated by local painters such as Giovanni Andrea de Magistris, Durante Nobili from Caldarola and Luca di Costantino from Ancona. Starting from the names of different notaries mentioned in the *Book of various expenses* of the painter, some notary deeds that are also recorded in the *Book* have been retraced and, above all, a new document has been found, dated October 1534, where we find evidence of contacts between Lotto and

* Francesca Coltrinari, Researcher in History of modern art, University of Macerata, Department of Education, Cultural Heritage and Tourism, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Giannetto from Ancona. He was probably the son of the architect Giovanni del Coro, who was known to be Lotto's friend only starting from 1542. This article presents this important finding, formulating new hypothesis about the time spent in the Marches by the painter.

Nella carriera di Lorenzo Lotto uno dei periodi più scarsamente documentati sono gli anni fra il 1533 e il 1539, trascorsi nelle Marche, durante i quali l'artista esegue dipinti per le città di Ancona, Fermo, Jesi, Loreto, Cingoli, Osimo, Recanati e viene imitato da pittori locali, quali Giovanni Andrea de Magistris, Durante Nobili di Caldarola, e Luca di Costantino da Ancona. Partendo dalle indicazioni dei nomi di vari notai contenute nel *Libro di spese diverse* del pittore, si sono rintracciati alcuni atti notarili registrati anche nel *Libro di spese* e soprattutto un nuovo documento dell'ottobre 1534 che documenta Lotto ad Ancona in rapporto con Giannetto, probabilmente il figlio dell'architetto Giovanni del Coro, noto come suo amico solo a partire dal 1542. L'articolo rende noto questo importante ritrovamento, formulando nuove ipotesi per il soggiorno marchigiano del pittore.

During the last decades Lorenzo Lotto has gained a great deal of attention by both the public and the scholars and this is shown through essays, restorations and exhibitions which allowed us to considerably increase our knowledge about his works¹. The many existing documents regarding the artist, often written directly by him, such as the letters and the notes in the *Book of expenses*, supply a large amount of information that can also reveal different aspects of the painter's personality, culture and religiousness². However, some periods of Lotto's activity are still scarcely documented: among those, there are the years between 1533 and 1539, which he spent in the Marches, for which no written record was found. In effect, we last read about Lotto in January 1533, when in Venice he dictated a codicil to be added to his testament dated 25 March

¹ Restricting to the last decade only, the following can be recommended: the monograph by Claudia Bertling Biaggini (2005), the studies of Elsa Dezuanni on portrait painting in Treviso (Dezuanni 2005); the international studies itinerant conference in the towns of the Marches where works by Lotto are preserved (Mozzoni 2009) and the recent study-day in Loreto on portrait painting (Frapiccini, Punzi in press); the volume about Lotto's works in the Marches, containing the results of a vast campaign of diagnostic studies (Garibaldi, Villa 2011); the recent exhibitions in Roma (Villa 2011), Venice (Battaglia, Ceriana 2011), Turin (Barucca 2013); many are also the articles dedicated to single works or aspects of the painter's production.

² The main sources for our knowledge of Lorenzo Lotto are the *Book of various expenses* and the letters written to the *Consortio della Misericordia* of Bergamo in occasion of his work for the choir of Santa Maria Maggiore. The Book was published by Pietro Zampetti in 1969 and re-published with a fac-simile version of the manuscript by Floriano Grimaldi and Katy Sordi (Grimaldi, Sordi 2003). For a critique of these two editions see Cortesi Bosco 2008, pp. 81-82, note 1; although I agree with the critique done by Francesca Cortesi Bosco to the 2003 edition of the text, I preferred in this context to use only the latter, using the numeration that re-proposes the one of the manuscript, that can be double-checked thanks to the presence of the fac-simile; furthermore, I preferred to adopt the traditional title *Libro di spese diverse*, although not original. On the *Book of expenses* see De Carolis 2013; for letters and documents on the choir of Bergamo see Cortesi Bosco 1987. Other documents were published in Zampetti 1969, pp. 257-317; a record of the documents about the Marches is in Mozzoni, Paoletti 1996, pp. 186-208.

1531³, then we have again news of him in August 1535, when he is in Jesi in occasion of the realisation of a «cona», that had been lost, for the chapel of Priori palace⁴. On 1st August 1538 in Ancona, Simone de Pizoni commissions to Lotto the altarpiece for the high altar of Saint Agostino's church, known as *The altarpiece of the Halberd*⁵. On 14 October 1539 the painter is in Macerata, from this town he writes to the priors of Cingoli to request the full payment for the *Madonna of the Rosary*: Lotto specifies he is about to «levarmi de la provincia a repatriarmi» and his only obstacle is the failure to pay «de la mia mercede con voi»⁶. The artist is already in Venice in January 1540, when the notes on the *Book of expenses* start. Thanks to them we can follow his story with continuity until his death, which occurred between 1556 and 1557 in Loreto⁷.

Making up for the lack of written record, there are the many works, signed or dated, produced during those years, in particular the altarpieces, such as the

³ Cortesi Bosco 1998, pp. 11-12; the codicil is from 15 January, while the registration with the notary is from 28 January 1533. On the 1531 testament there is also the article by David Frapiccini in the same number of the journal (Frapiccini 2014).

⁴ Gianandrea 1887, p. 3; Annibaldi 1980, p. 146.

⁵ The news of the finding of the contract, with a picture of the deed, was published in 1991 by Raffaella Micaletti (Micaletti 1991); the deed, despite its undeniable importance and the frequent quotes (see Micaletti 1992; Polverari 1992; Polverari 2009, pp. 306-307; C. Costanzi, in Garibaldi, Villa 2011, p. 169), was never transcribed, therefore I thought it would be suitable to provide in this context an integral transcription (see Appendix, doc. 2).

⁶ Lotto's letter was published by Bernard Aikema in 1981 (Aikema 1981); Lotto threatens to turn to the Papal Legate in case of failure to pay for his work (see R. Coltrinari 2009, pp. 224-225); to Roberto Coltrinari goes the credit for finding the documents in the municipal archive of Cingoli, dating the commissioning of the Dominicans' altarpiece to the beginning of 1537, at the same time and in competition with the Franciscans who in that period were having their altarpiece, in addition he retraced the role in the commissioning and the relationship with Lotto of the Simonetti and Franceschini families, in particular with Dario Franceschini, merchant of fabrics often mentioned in the *Book of expenses*; they are probably the «gentiluomini» mentioned by Lotto in the letter dated 1539; also interesting is the reference to the Papal Legate, who in 1539 was the cardinal Rodolfo Pio from Carpi, an important figure during the last period spent by Lotto in Loreto: the cardinal had arrived in Macerata in June and stayed there until October 1539 when, together with cardinal Gaspare Contarini, patron of the Holy House of Loreto, spent an entire month in Recanati (Paci 1971, p. 241; Leopardi 1993, vol. II, p. 183; Coltrinari in press), while on 23 and 24 September 1539 pope Paolo III was in Macerata (Paci 1971, p. 243; Leopardi 1993, vol. II, p. 181); Lotto perhaps was able to witness this event, considering that 20 days later he was indeed writing from Macerata.

⁷ Most scholars date the start of the *Book of various expenses* in November 1538, when Lotto recorded the debt with the Protonotary Apostolic Giovanni Maria Pizoni from Ancona, for whom he had painted a portrait. The client did not finish paying his debt, so this was passed on to Bartolomeo Carpan «quale lo acconcia in san Bortolomio apostolo» (see Grimaldi, Sordi 2003, cc. 57v-58r). I agree with Francesca Cortesi Bosco's hypothesis (2008, pp. 81-82), re-proposed and vastly argued by Francesco De Carolis (2013, pp. 48-50) who dates the book starting from January 1540, when the artist recorded his stay at the house of his nephew Mario d'Armano. The note about Pizoni's portrait is clearly a remnant of the outstanding matter from his previous stay in the Marche; after all, also in other occasions, Lotto added notes about facts and trades that had taken place earlier (ivi, p. 53).

altarpiece of Fermo from 1535, *Saint Christopher with the Saints Rocco and Sebastian* in Loreto, the *Annunciation* in Recanati, the *Visitation* in Jesi, the now lost *Virgin with the Child and Angels* in Osimo, and the already mentioned altarpieces of Ancona and Cingoli⁸. As Francesco De Carolis observed, in the Marche Lotto must have painted also *The Holy Family with Saint Ann* now in the Uffizi, signed and dated 1534. Lotto repeated this composition, except for the figure of *Saint Girolamo*, in the painting that is currently in the Courtauld Institute of Art Gallery in London (fig. 1). The composition of this painting was imitated by Giovanni Andrea de Magistris in the lunette of the *Virgin of the Rosary* of Caldarola, which unfortunately was stolen during the '80s and is now known only in photo (fig. 2)⁹. The same painter reproduced the figure of *Saint Rocco* from the painting of Loreto in the frescoes, recently published by Gabriele Barucca and dated 1536, in the church of Santa Maria delle Grazie in Monte San Martino (figg. 3-4), obviously supplying a *terminus ante quem* for Loreto's work, mostly already dated around 1534-1535¹⁰. Durante Nobili signed and dated 1535 his oldest known work, the *Virgin in Glory with Saints Cosma e Damiano* of Caldarola, which resembles, as pointed out by Pietro Zampetti, the altarpiece of Fermo (figg. 5-6)¹¹. The visual traces of Lotto's work on local painters such as Durante Nobili, Giovanni Andrea de Magistris, and also Luca di Costantino from Ancona, who imitate him in their compositions dated between the 1530s and the 1540s, are a significant proof of the bond Lotto had with the territory in that period and of his influence. Lotto's inventions are used, for example, by Giovanni Andrea de Magistris in the *Resurrection*,

⁸ On the altarpiece of Fermo see G.C.F. Villa in Villa 2011, pp. 132-133 and Aramini 2012; the altarpiece of Osimo, originally in the Franciscan church of the SS. Annunziata, was stolen in 1911 from the town hall, after having been published by Frizzoni (1896, pp. 225-224) and we only know it from a black and white picture (ivi, p. 225); according to local sources it was commissioned by Andrea Guzzolini, exponent of a historical family from Osimo (ivi, p. 224). See Zampetti 1999 and Massa 2009, pp. 322-324. The composition is probably the prototype for other versions and especially famous are the two samples in Postdam and at the Hermitage, pointed out by Irina Artemieva in the '40s (see Artemieva 2008 and 2009). The works from Fermo and Osimo, fundamental for the reconstruction of Lotto's activity in the Marche, have not been included in the volume by Garibaldi, Villa 2011, where the works the artist had produced for the Marche region are listed; for the other works mentioned in the text we can instead refer to this volume.

⁹ F. De Carolis in Barucca 2013, pp. 84-86. The Florentine painting is a variation on the composition known also for another version in the Courtauld Gallery of London dated 153(?), maybe 1535 (see Braham, Seilern 1981, p. 25, n. 37) or 1538 according to Mario Lucco (Lucco 2003, p. 76); a comparison with the altarpiece of Caldarola is done by Pietro Zampetti (P. Zampetti 1981). See Coltrinari 2014 p. 30.

¹⁰ Barucca 2008 and 2010; Coltrinari 2014, pp. 31-32. The same model was used by Lotto in the *Saint Rocco*, currently in the National Gallery of the Marche in Urbino, identified with the one painted by the artist together with the *Saint Sebastian* for Santa Maria di Posatora church in Ancona in 1549 (see L. Mochi Onori in Barucca 2013, pp. 96-97).

¹¹ The scholar hypothesized a direct intervention by Lotto in the execution of the painting of Durante Nobili (see Zampetti 1981, pp. 324-325; on the painting see G. Barucca in Barucca 2013, pp. 116-118).

today in the Civic Gallery of Massa Fermana, dated 1542 (fig. 10), by Luca di Costantino in the *Deposition from the Cross with Saints Anthony from Padova and Francis* in Montegranaro, dated 1535 (fig. 11), and, after many years, by Durante Nobili in the altar-step of the *Crucifixion* in Matelica dated 1569, the central part of which derives instead from the altarpiece of Monte San Giusto (figg. 7-8-9)¹². In addition, *The altarpiece of the Halberd* was imitated, around 1540-45, by a painter from Romagna, maybe Girolamo from Faenza who in 1541 was commissioned to paint Farnese's arms in every part of the State of Fermo, in the *Mystic Marriage of Saint Catherine with Saints*, today in the diocesan museum of Recanati, but originally in San Francesco church in Fermo (figg. 12-13)¹³. Although his stay in the Marche, the success he obtained all around the province and the wide net of relations that could have caused it are proved facts, is the geographical diffusion that fostered the doubts about Lotto's place of residence¹⁴; moreover, without documents, there are no names, dates and specific circumstances helpful to reveal clients, collaborators and friends of the artist.

A new lead for research, recently undertaken, has quickly led to the finding of an important document, enabling us to solve some of the doubts about this mysterious period in the painter's activity and opening new paths for in-depth analysis. The lead had actually already been traced in that essential document, that is the *Book of various expenses*: re-analysing the last period of the artist, spent between Ancona and Loreto and documented by the notes in the *Book*, it

¹² See Coltrinari 2014, pp. 30-33.

¹³ See State Archive of Fermo, A.M. Marini, *Rubrica eorum omnium quae continetur in libris conciliorum et cernitarum illustrissimae Communitatis civitatis Firmanae*, vol. III (1528-1599), c. 118r, ante 21 February 1541: «Concilium tenetur in sala palatii Moliani. Pinguntur in omni terra status insignia d A. Cardinalis de Farnesio per magistrum Hieronimum Faventinum»; this Girolamo faentino might be the painter, coming from the Veneto-Romagna cultural area and with very recognisable characteristics, to whom we can attribute at least four altarpieces in Fermo and Ascoli Piceno: the *Virgin with the Christ Child in Glory with Saints John the Baptist, Anthony from Padova, Francis and Rocco*, currently in the sacristy of San Francesco church in Fermo; another *Virgin with the Christ Child in glory with the Saints James the Greater, James of the Marca, Andrew and Peter*, on the left wall of the same church; a *Mary with Christ Child on the throne with Saints Mark, John the Baptist and Domenico* in the diocesan museum of Ascoli Piceno, coming from the cathedral, published by Walter Scotucci and Paola Pierangelini (1994, pp. 24-25) attributed to «Ignoto fanese» (Unknown from Fano); finally, the *Mystic Marriage of Saint Catherine with Saints Mark, Joseph and Louis of Toulouse*, currently in the diocesan museum of Recanati, but originally in San Francesco church in Fermo. At least three paintings were moved from San Francesco church to the museum in Recanati in the 1950s through unknown channels (in addition to the mentioned altarpiece, there were the *Visitation* by Girolamo Morale from Fermo and the *Immaculate Conception* by the roman painter Benigno Vangelini; see Coltrinari 2012, pp. 32, 37 and p. 51, note 197).

¹⁴ Pietro Zampetti, for example, considering his relation with Durante Nobili and later the one with Ottavio di Giulio from Macerata, and also the letter dated 1539, believed that Lotto had stayed mainly in Macerata (see Zampetti 1981, pp. 324-325). For Ottavio from Macerata see Frapiccini 2009 and 2014.

becomes clear how Lotto was in the middle of a tight net of relations having as main focal points Venice and Ancona¹⁵.

In Venice Lotto was commissioned the altarpiece of Mogliano and the one of the *Assumption of the Virgin* for the altar of the Todini family in San Francesco alle Scale, for the realisation of these pieces he moved to Ancona in 1550¹⁶. The contract for *The altarpiece of the Halberd*, which is the only document related to a painting in the period 1533-1540, says it «modo moram trahens in civitate Ancone»¹⁷. One of Lotto's closest friends is the Anconitan architect Giovanni del Coro¹⁸; also the first contact with Gaspare de Dotti, governor of the Holy House of Loreto and advocate of the artist's move to Loreto and of his oblation to the sanctuary, took place in Ancona in 1552, and between Loreto, Ancona and Recanati many of the people mentioned in the *Book of expenses* move around for business, such as merchants Tommaso della Vecchia, Agostino Filago, Giovanni Paolo Corbetta and the apothecary Quintiliano da Montolmo, who acted as intermediary for the realisation of the now lost standard of Corridonia¹⁹.

Our idea is to try and “project” backwards the experience Lotto lived in Ancona in 1550-1554, presupposing that also the previous stays in the Marches, in particular the one in the '30s, had had the Adriatic town as a focal point. Ancona, after all, guaranteed to the artist numerous chances for contacts and a mercantile environment similar to the one in Venice: during the first half of the XVIth century, the town witnessed a remarkable increase in political and economic importance, becoming the main harbour of the Papal State and favourite commercial pole for exchanges with the East from Florence and Rome and, in competition with Venice, from Northern Europe. In Ancona acted the great Tuscan bankers and a thriving colony of Jews which will be harshly attacked in 1556, year of the massacre of the marranos of Ancona, carried out, among others, by Gaspare de Dotti as inquisitor²⁰.

Starting from this work hypothesis, I have identified, in the *Book of various expenses*, the characters that are easier to follow through a documentary

¹⁵ On this topic see Coltrinari 2014, pp. 29-33 and Coltrinari in press.

¹⁶ On the altarpiece of Mogliano see M. Paraventi, in Garibaldi, Villa 2011, pp. 202- 211; on the *Assunta* M. Massa, *ivi*, pp. 214- 220.

¹⁷ See Appendix, doc. 2.

¹⁸ See farther in this text.

¹⁹ Coltrinari in press; see Paparello 2009.

²⁰ On the political-economic importance of Ancona within the Papal State see Caravale, Caracciolo 1978, *passim* e pp. 227-228; *Ancona* 1982. On the trade with Venice, Ragusa and the East, see Anselmi 1969; Earle 1969; Delumeau 1970; Ashtor 1976. On Jews in Ancona during the XV century see Ferretti 1979; *Ancona* 1982, pp. 129-145. On the Portuguese – Jew community in Ancona and on the massacre of the Marranos of 1556 see Toaff 1974, pp. 261-280; Bonazzoli 2001-2002; Segre 1985. On the role of Gaspare de Dotti as inquisitor and examining judge of the Anconitan trial see Firpo 2001, pp. 298-312; Lavenia 2011, pp. 16-22; Lavenia 2012, pp. 140-144; Coltrinari in press.

research, that is the various Anconitan notaries mentioned by Lotto, both as acquaintances and as clients and, most of all, as professionals he refers to when he needs to stipulate notary deeds²¹. In total, in the period between 1540 and 1556, Lotto seems to have drawn up notary deeds about ten times, always in occasion of transactions related to his period in Ancona and included between September 1550 and February 1552. More specifically we have: the apprenticeship contract with Marco Catalenich from Fiume, of 9 September 1550, drawn up by Riccardo Mazzei²²; the rental contract for a house of 13 November 1550, stipulated by Pier Gentile Senili²³; a payment receipt for the *Assunta* Todini, of 24 November 1550, the apprenticeship contract and a receipt with Giovan Matteo from Pesaro, of 26 November 1550, all three drawn up by Girolamo Giustiniani²⁴; the agreement with Francesco from Rocca Contrada related to the sale of paintings by Lotto in Rome, dated February 1552, stipulated by notary Francesco Vecchioni from Ancona²⁵; finally, the contract for the Amici altarpiece of Jesi, of 19 August 1552, with two payments of 26 July and 30 October 1553 by notary Aurelio Aureli from Jesi²⁶. In substance, most of the professional contracts stipulated by Lotto – like for many other artists of that period – was not publicly recorded, but was done through private contracts or non-written agreements²⁷: without the painter's workshop book,

²¹ Angelo Cicconi, who in 1538 drew up the contract for the *Altarpiece of the Helbard*; Ciriaco Todini, who wrote the contract for the Todini altarpiece for San Francesco alle Scale church in 1549; Pier Francesco and Piergentile Senili; Riccardo Mazzei and Girolamo Giustiniani. The contract for the Amici altarpiece of Jesi, in August 1552, was drawn up by Aurelio from Jesi, «speciale». The oblation act for the Holy House of Loreto, on 8 September 1554, was drawn up by one of the canons of the Holy House who was also a notary, Lorenzo Massarotti (Grimaldi, Sordi 2003, cc. 53r, 84r; see Grimaldi, Sordi 2002, pp. 178-179).

²² Grimaldi, Sordi 2003, c. 81v.

²³ Ivi, c. 65v.

²⁴ Ivi, cc. 136rv.

²⁵ Ivi, c. 43v.

²⁶ The documents for Jesi (the contract and some payments) were published by Giovanni Annibaldi (Annibaldi 1902); we can also find them in Mozzoni, Paoletti 1996, pp. 206-207. For the records on the *Book of expenses* see Grimaldi, Sordi 2003, c. 99v (the contract recorded by Lotto on the 20th of August, the day after the stipulation with the notary); c. 9r (guarantee provided by Antonuccio from Jesi); c. 100r (payment of May 1553; Lotto records it as «principio di magio», while the notary act is dated 17 May; see Mozzoni, Paoletti 1996, p. 206).

²⁷ For instance in August 1540 Lotto borrows from Giovanni Maria Giunta 4 gold ducati «senza altro segno o cautione né scritto» (Grimaldi, Sordi 2003, c. 57r) and on 14 and 15 July borrows from him 13 more *ducatti* leaving as a deposit his 17 cameos «como apar de mio pugno nel suo libro» (ivi, cc. 57r e 124v). And he will do the same in the Marches: for example in November 1550 he receives 20 ducati from the Anconitan merchant Francesco Bernabei «i quali ho promesso con la cautione de mio pugno» (ivi, c. 43r; see c. 42v). Making arrangements for his stay at the house of his nephew Mario d'Armano, on 1st June 1542, Lotto says that «di tal pato io gliene detti chiarezza de mio pugno» (ivi, c. 78r). In addition to the *Book of expenses*, Lotto owned at least another book to keep a record of the rentals; in March 1546 he pays a rent instalment to Giovanni della Volta, owner of the Venetian house where he was living, «nel suo studio, presente la dona sua [...] como apar de suo pugno al libreto mio de la afitason» (ivi, c. 60v; see c. 18r); many of Lotto's

then, we would have hardly had any information about many of the works he realised and the transactions he carried out; for the years preceding the *Book*, it is thus clear that it is not going to be possible to find the same amount of information that is available for the sixteen years going from 1540 to 1556.

Among the notary deeds preserved in the State Archive of Ancona we find two deeds recorded in the *Book of various expenses*: the apprenticeship contract with Marco Catalenich from Fiume, dated 9 September 1550, and the rental contract for a house with Girolamo Scalamonti, the next 13 November, already published in 1963 by Ileana Chiappini Di Sorio²⁸. Lost is the volume from 1550 containing the deeds by Girolamo Giustiani, while the deeds by Francesco Vecchioni²⁹ have not been preserved; in addition, the documents related to the altarpiece *Amici* for the Cathedral of Jesi had long before been published, drawn up by notary Aurelio Aureli and accurately recorded in the *Book*³⁰.

It is interesting to read the document from 1550 comparing the two versions, that are the official notary deed and the record made by the artist on his workshop book³¹. Lotto wrote down with precision all the terms of the deeds, but he added further details compared to the notary deed: it is, for example, from the *Book* that we learn the age of Marco Catalenich («puto de circha 14 anni») and is also in the *Book* that Lotto explains an aspect of the deed that was not really clear: Marco's six-years apprenticeship was going to be divided into two three-years periods. During the first three years the boy would

professional transactions were settled in a similar way. Exemplar is the case of Mogliano altarpiece: on 16 November 1547 the «acordo e patto» for the painting is settled with a private contract: «Et cossi ho promesso, como sta nel scritto de mio pugno a lui [Giacomo Boninfanti] et la copia de esso restarà a me de mano mia con sottoscritto de la mano del dito miser Giacomo Boninfanti sopra ditto» (ivi, c. 63r). Similarly in February 1548, Lotto draws up a private contract with the wood carver Bartolomeo from San Cassiano for the frame of the painting («de tal mercato convenuti lui me ne ha fatto un scritto de mano sua et con recepto de ducati 10 alla mano», ivi, c. 17v). «Per promesione de suo pugno» on 1st June 1549, doctor and apothecary Giovanni Battista Lupatino makes his relative Paolo Rossini an apprentice in Lotto's workshop (ivi, c. 134v). The agreements for the Todini altarpiece in San Francesco alle Scale are written down by Ciriaco, nephew of the client Giovan Francesco Todini, who went to Venice with this purpose, «et di tal accordo loro hanno apresso sé lo autentico con li testimonii et io ne feci far la copia de esso scritto al nipote de misser Zuan Francesco, Chiriaco Todini; qual copia tengo io apresso me» (ivi, c. 135v); some of the payments will be later recorded on the back of this document (payment of 16 September 1549 recorded «de mio pugno su l'accordo a tergo», ivi, c. 136r). The agreement with wood-carving master Domenico Salimbeni for the frame of the *Amici* altarpiece of Jesi, on 20 May 1552, finally, was drawn up by merchant Giovan Paolo Corbetta (ivi, c. 33r).

²⁸ Chiappini di Sorio 1963 and Zampetti 1969, pp. 306-307.

²⁹ Francesco Vecchioni acts as witness for the house rental from Giovanni Battista Scalamonti (see Appendix, doc. 4); he is also among the arbitrators for the controversy with the heirs of Ludovico Grazioli for the payment of a portrait made by Lotto (Grimaldi, Sordi 2003, c. 70v, 20 October 1551; see note 37). For Ludovico Grazioli see farther in this text.

³⁰ See above, note 26.

³¹ For this reason the acts have been re-published in Documentary Appendix, doc. 3 and 4 together with the records on the book, double-checked with the original (see Documentary Appendix, doc. 3bis and 4bis).

have worked mainly as a servant, preparing the table, cooking and cleaning the house «et quel de tempo che si avanza possi studiar a imparar»; during the following three years, he would still carry out the «servicii» at home, «el sia più libero de studiar nell'arte»³². Conversely, the contract specifies that Lotto would teach the boy «artem depingendi et designandi»³³. The rent due to Girolamo Scalamonti amounted officially to 14 *ducati* a year, but the book specifies that they were actually 12 and that in the contract a higher rate had been declared «per non degradar el solito fito»³⁴: the *Book of expenses* served also to keep a record of non-written agreements between the parties. On the contrary, the agreement for the Amici altarpiece has been recorded in the *Book of expenses* more synthetically than in the related deed, especially for what the description of the subject of the painting is concerned: Lotto, in effect, does not even mention the subjects to be painted which are instead specified by the notary, saying only that the work would be done «secondo il disegno et misure segnate [...] quale è apresso me con le figure che ci vano»³⁵; clearly, in this case, the artistic aspect was documented by the drawings signed by the notary; but it is thanks to the *Book of expenses* that we know Aurelio Aureli's profession – main or parallel profession? –, apothecary «al segno della phenice»³⁶.

The next step was to analyse the protocols of the notaries who we know were in contact with Lotto for different reasons, also during the 1530s. Although the research is still in progress, I thought it would be appropriate to share the first positive result of this approach. This is a notary deed stipulated by Lotto in Ancona on 24 October 1534 and drawn up by Angelo Cicconi, the same notary of the contract for *The altarpiece of the Halberd*. The deed was drawn up in the workshop of a Croatian master, Gregorio di Pietro «a schioppetis» – maybe a gunsmith – who acted as witness together with the Anconitan Ludovico Grazioli; «magister Laurentius Lotus de Venetiis pictor et habitator Ancone» nominates as delegate master Giovannetto of master Giovanni del Coro from Ancona to collect any amount of money due to him for anything and by anyone, issue the respective receipts and sell his paintings³⁷. In 1534, then, Lotto lived in Ancona and this is already a fundamental point to anchor his stay in the Marches in

³² Grimaldi, Sordi 2003, c. 81v; for an integral transcription of the text in *Book of various expenses* see Documentary Appendix, doc. 3 bis.

³³ Documentary Appendix, doc. 3.

³⁴ Grimaldi, Sordi 2003, c. 66r; Documentary Appendix, doc. 4 bis. See Mozzoni, Paoletti 1996, p. 206.

³⁵ Grimaldi, Sordi 2003, c. 99v.

³⁶ Lotto presented two drawings, one «per figure et pictura» shown to the clients, subscribed by the notary which stayed in Lotto's hands; the other, regarding the frame, left to the merchant from Bergamo residing in Jesi Sebastiano Marchetti (see Mozzoni, Paoletti 1996, p. 206). For the profession of ser Aurelio Aureli see Grimaldi, Sordi 2003, cc. 9r (note linked to the painter Antonuccio from Jesi, guarantor for Lotto in a payment for the altarpiece of Jesi dated 1553) and 99v.

³⁷ Documentary Appendix, doc. 1.

the '30s. The painter was already spending time with some of the people who we can later find among his relations of his last period in Ancona: Ludovico Grazioli, in effect, is a representative of the Anconitan aristocratic class who, between 1550 and 1551 lent money to Lotto in different occasions, also taking his Cameos as a guarantee. The artist had also painted his portrait, which Mario Lucco proposed to identify as the *Portrait of a man* of the Cavallini-Sgarbi Foundation in Ferrara (fig. 14)³⁸. In those months Ancona was going through a turbulent period, linked to the administration of cardinal Benedetto Accolti: in September 1532 the town had been deprived of its autonomy by Clemente VII and posed under direct papal administration exercised by the *Legato della Marca*, cardinal Accolti, who, after taking residency in Ancona, had established a dictatorial regime, carrying out violent acts and sending to exile many members of the town's patrician class³⁹. With the ascent on the papal throne of Paolo III, in October 1534, Accolti was removed from his office and in the spring of 1535 he was subjected to a trial in which many Anconitan citizens testified, among them there was also Ludovico Grazioli⁴⁰. Grazioli then had an active role in the town's administration, re-established by pope Farnese; the pope in 1534 appointed him *ufficiale del danno dato*, important office that was confirmed in 1538 and again in 1541, while in 1550 he was among the *Regolari*⁴¹. Michele Polverari attributed the altarpiece of Ancona, that had been commissioned to Lotto in 1538 by Simone di Giovannino de Pizoni, to the

³⁸ See Lucco 2003, pp. 73-74; see M.R. Valazzi in Sgarbi 2007, pp. 164-165, n. 27. For Ludovico Grazioli in the *Book* see Grimaldi, Sordi 2003, cc. 32v (2 March 1550, together with Angelo Freducci is a Regulator for the Council of Ancona and has to pay Lotto for the flags of the municipal trumpeters); around November 1551 he is present at the stipulation of a rental contract and of another act regarding the realisation of a «lumiara» in the workshop rented from Girolamo Scalamonti (ivi, cc. 65v, 66r) and on 9 March 1552 he is at the payment of a rent instalment (ivi, c. 65v); in September 1550 he lends Lotto two *scudi*, given back on 5 October (ivi, cc. 69v-70r); 20 more *paoli* are lent on May 1551 and given back by 28 July (ivi cc. 70v-71r); Grazioli supplied Lotto with wine and oil (ivi, c. 71r, 31 October 1551). On 3 March 1551 Ludovico lends Lotto 10 *scudi*, for them Lotto leaves as a deposit 16 cameos and 8 «canelli» of lapis lazuli (ivi, c. 72r). On 10 October 1551 Ludovico, maybe feeling close to his death, had commissioned his portrait to Lotto «per lassar a li soi heredi memoria di sè, vendendolo», promising as a payment «vini o altre cose che li piacerà a beneplacito et pagarmi molto ben, da esser ben servito»; however, after his death, Lotto and the heirs had a controversy, brought to closure only on 20 June 1552 with an arbitration done by Bernardino from Osimo, Francesco from Staffolo and Francesco Vecchioni, following which Lotto had to accept less than the 20 *scudi* the portrait was valued (ivi, cc. 70v, 71v, 72r); Francesca Cortesi Bosco proposed to identify Ludovico Grazioli with the *Portrait of an old man* in the Ermitage of Saint Petersburg (see Cortesi Bosco 2006, p. 212).

³⁹ See Costantini 1891; Massa 1960; Natalucci 1960, pp. 20-38.

⁴⁰ Grazioli reported episodes from June 1532, three months before Accolti's seizure of power, when he was in Rome and was secretly called by the cardinal who was plotting to undermine the faith of the Anconitans in the pope, so to take over the city's administration; see Costantini 1891, pp. 34-36.

⁴¹ The designations of Grazioli as *ufficiale del danno dato* are recorded in some parchments in the Municipal Historical Archive of Ancona, published in Mazzatinti 1911, pp. 3-4. His office as Regulator results from a note in the *Book of expenses* (see above, note 37).

period of Accolti's administration: starting from the upside-down halberd held by Saint Simon, linked to the fact that Accolti had a private guard of German Landsknecht⁴², the scholar interprets the painting as a visualisation «della fine dell'usurpazione della tirannide» of the cardinal⁴³. Anyway the Anconitan document from 1534 suggests that Lotto had a direct experience of Accolti's administration and knew direct witnesses, like Grazioli.

In the same document Lotto nominated a fiduciary to sell his paintings, «magistrum Johannettum magistri Johannis del Choro de Ancona»: here the painter shows to be already familiar with a merchants' practice well documented in the *Book of expenses*, related to the trade of artwork through intermediaries⁴⁴. However, in my opinion the most interesting aspect in this case is the identity of the fiduciary, master "Giovannetto" of master Giovanni del Coro: his name reminds us of «Zanettus del C°», author of the famous writing on the back of the *Christ Crucified with the symbols of Passion* of the Berenson collection (fig. 15), dating back to the 1530s⁴⁵. Scholars mostly identify him with Giovanni del Coro, the architect from Ancona, friend of Lotto, who often appears in the *Book of various expenses* starting from 1542⁴⁶; «Zanettus», that could be rendered in Italian as "Zanetto" or "Giannetto" could indeed easily

⁴² See Costantini 1891, p. 65.

⁴³ Polverari 2009, p. 306; see Polverari 1992, p. 24. This hypothesis could be supported by the information that Giovanni Pizoni was one of the patricians sent to exile by the Legate (Polverari 2009, p. 306); such information, though, is not found in the sources mentioned for support, that is Costantini 1891 and Natalucci 1960 (see also Anselmi 1982, p. 628). The hypothesis is revived by Francesca Cortesi Bosco (2006, p. 208) and by Costanza Costanzi, who finds references to Accolti's oppression also in two Anconitan paintings of the time, the altarpiece by Girolamo di Tiziano with the *Stigmata of Saint Francis and the saints Leonard and Mark* in the Municipal Gallery of Ancona and the *Flight into Egypt* attributed to Jacopo Bassano, originally in the church of Annunziata in Ancona, currently in the United States (see Costanzi 2009, pp. 298-302 and C. Costanzi in Garibaldi, Villa 2011, pp. 169-170).

⁴⁴ On the commercial procedures used by Lotto see Matthew 1998; Frapiccini 2000 and 2009; Coltrinari 2009; De Carolis 2013, Coltrinari in press. Lotto's fiduciaries for the sales are mostly artists, such as Jacopo Sansovino and the gilder Giovanni Maria from Legnago, jewellers such as Lauro Orso and Francesco from Rocca Contrada, or merchants, such as Agostino Filago and Francesco Petrucci (see Frapiccini 2000, pp. 162-169).

⁴⁵ The writing is reported by Gustavo Frizzoni (1896, p. 428): «Questo quadro è fatto di mano di messer Lorenzo Lotto, omo molto divoto, et per sua divotione il fece la settimana santa all'ora della passione di N S Gesù Cristo. Io Zanetto del C°. ò scritto acciò si sappia e sia tenuta in quella veneratione che merita essa figura». Berenson compared this Christ with the one on the altarpiece of Monte San Giusto and linked this work to the altar-step of the altarpiece of Santa Lucia, dated around 1532 (Berenson 1955, ed. 1990, p. 120); according to Mariani Canova this work was closer to the altarpiece of Cingoli (Mariani Canova 1975, p. 117, n. 228), while Cortesi Bosco dated it around 1540 (Cortesi Bosco 2006, p. 211). On the painting see Humfrey 1998, p. 174, n. 39; Firpo 2001, pp. 270-272 and Collareta 2011, p. 145.

⁴⁶ The identification with Giovanni del Coro was suggested to Frizzoni by Pietro Gianuzzi (Frizzoni 1896, p. 428), archivist for the Holy House of Loreto and discoverer of Lotto's *Book of various expenses* (about Gianuzzi see Grimaldi, Sordi 2003, p. 225) and later taken up by different scholars (most recently see Firpo 2001, p. 270, Cortesi Bosco 2006, p. 211 and Collareta 2011, p. 155, nota 1).

be interpreted as short for “Giovanni”. However, the truth seems to be much more complicated: there is actually a different Giannetto, who can be linked to Lotto, that is «magistro Jannecto domini Francisci del Choro» witness for the contract for *The altarpiece of the Helbard*⁴⁷: the latter can probably be identified as the son of the wood-carving master Francesco di Giacomo from Lendinara also called “del coro”, whose presence was documented in Ancona between 1480 and 1502 and who was known for his realisation of the choir of the same church of Sant’Agostino⁴⁸. It is not unlikely, considering the epithet «maestro», that he had followed his father’s path and thus that he was involved in the creation of the frame for the altarpiece. It is just as plausible that the writing was made by “Giovannetto di maestro Giovanni del Coro”, of the document dated 1534. As it often happens with archival research, the questions are still open and only an in-depth analysis can help clarifying the many doubts and the confusion among the different characters linked to this story.

The fact that Giovannetto of master Giovanni acted as an agent in the sale of «*pitture*» demonstrates the possibility that he had a greater familiarity with the painter’s works, which he must have had the chance to handle, especially considering that the paintings that Lotto used to sell through intermediaries were mostly devotional images, such as the *Christ crucified with the symbols of Passion*. The writing sounds like an “avvertenza” left to those who will receive the wooden board, so they could treat it «in quella veneratione che merita essa figura» because of his special devotional meaning⁴⁹. Finally, very likely is the chance that «maestro Giovanni del Coro», father of master Giovannetto, Lotto’s delegate in 1534, was his friend the Anconitan architect. In my opinion, after all, the acquaintance between Lotto and Giovanni del Coro must have started earlier than 1542, and it could have extended also to the architect’s family⁵⁰.

⁴⁷ See Documentary Appendix, doc. 2. His presence was recorded, without comments, by Polverari 2009, p. 306, while Cortesi Bosco 2006, p. 211 identifies him with Giovanni del Coro.

⁴⁸ See Mazzalupi 2008a, pp. 266 and 273, note 209 and Mazzalupi 2008b, docc. 462, 465, 493, 512, 629, 630, 641, 650, 669, 670, 674, 676, 690. Francesco di Giacomo, previously documented in Ferrara at the service of Ercole I d’Este, finishes only in 1495 the choir for Sant’Agostino church, which he had started before 1480 (Mazzalupi 2008a e 2008b, docc. 462 e 630). It is possible that the epithet «del coro», that appears in most of the Anconitan documents, comes from this work. On 10 February 1502 he is a witness at the contract for the reconstruction of Santa Maria di Posatora church between the church dean and Pietro Amoroso (ivi, doc. 690), architect of the Holy House of Loreto.

⁴⁹ Marco Collareta 2011, pp. 145- 146 uses the *Christ Crucified* of the Berenson collection with its writing to introduce a general reflection on devotional artworks in Italian Renaissance, and in Lotto’s work, highlighting the choice of the Crucifix as a privileged object for meditation especially in the Counter-Reformation era and the adoption by Lotto of a *sermo humilis*, which has its roots in the experience of the Suardi Oratory.

⁵⁰ In 1553 and 1556 Lotto paid his debts toward Giovanni to his widow Margherita, residing in Ancona (see Grimaldi, Sordi 2003, c. 137rv and following note). Also in the case of Sansovino, whose relation with Lotto was less close than the one the artist used to have with Giovanni del

Divided between Venice and Ancona, as recorded in the *Book of expenses*, Giovanni del Coro was a constant presence next to Lotto until his death, which took place between the end of 1551 and 1552⁵¹. It is sufficient to review the documents related to this friendship: Giovanni appears for the first time in the *Book of expenses* on 18 October 1542, mentioned among the people who were informed about the agreement with Giovanni dal Savon, regarding the move to Treviso⁵²; we find him again in Venice in 1546 where he, in various occasions, acts as witness at Lotto's house⁵³; the artist, in the testament dated 25 March 1546, mentioned «miser Iohan dal Coro» together with Giovanni del Savon and the Carpan brothers among the «particulari» to whom he would have wanted primarily his most precious belongings to be sold, meaning the lapis lazuli, the paintings, the cameos and his ring with the carnelian⁵⁴. Giovanni on 1st February 1548 is present at one of the payments for the altarpiece of Mogliano and, between February and March, lends money to the artist and leaves him a deposit, as he was about to leave «per terra tedesca»⁵⁵. This journey, done during one of the periods of highest tension in the European religious crisis, led Massimo Firpo to wonder whether this could be a clue of a «propensione filoriformata» in Giovanni del Coro⁵⁶. Surely is a sign of the openness and vastness of the experiences lived by the Anconitan architect, probably shared with his friend Lotto.

On 29 March 1549 Giovanni lends Lotto the money to go to Ancona and on the 1st of June he acts as guarantor for the agreement on the altarpiece of San Francesco alle Scale, for which he builds the frame⁵⁷; on 25 August 1550 he is in Ancona, witness for the apprenticeship contract of Giovan Matteo from Pesaro⁵⁸. In addition, he bought 20 tickets for the lottery of Lotto's paintings in the *Loggia dei Mercanti*, giving as a name, perhaps ironically, «l'homo pocco avventurato»⁵⁹. In November 1551 he came back from Venice to go to Loreto to make an agreement with master Sante for the frame of the Amici altarpiece; however, because the master died soon after that, the work was evaluated by wood carver Domenico Salimbeni to whom it was later assigned⁶⁰. Lotto's debts

Coro, he met his son Francesco (see Davis 2011, pp. 39-41).

⁵¹ In November 1551 Giovanni came back from Venice to go to Loreto to seal the agreement for the frame of the Amici altarpiece; Lotto writes down that his friend died shortly after (Grimaldi, Sordi 2003, cc. 136v-137r; c. 33r). The payment of the debt to Giovanni's heirs takes place between 7 November 1553 and 26 April 1556 (ivi, cc. 137rv). So far our efforts to find a possible testament by Giovanni del Coro among the deeds of Anconitan notaries have been unfruitful.

⁵² Ivi, c. 59v.

⁵³ Ivi, cc. 16v, 70rv, 78v.

⁵⁴ See Zampetti 1969, p. 304 and Brusegan 2011, p. 167.

⁵⁵ Grimaldi, Sordi 2003, cc. 62v, 87v, 134r, 133v.

⁵⁶ Firpo 2001, p. 271.

⁵⁷ Grimaldi, Sordi 2003, cc. 134v-137r.

⁵⁸ Ivi, c. 137r.

⁵⁹ Ivi, c. 136v.

⁶⁰ Ivi, cc. 136v-137r; c. 33r. On Domenico Salimbeni, wood-carver of Florentine origins, very

towards his friend are payed to his widow Margherita between 7 November 1553 and 26 April 1556⁶¹.

The only information known so far on the architectural activity of Giovanni del Coro allows us to consider him a non-secondary figure: in effect, in September 1546 in Venice, he is consulted, together with other seven engineers and architects, among them Sanmicheli and Sansovino, by the *Savi alle acque*, for the project of the new Rialto bridge⁶²; surely Lotto, who had a remarkable architectural culture and used to spend time with masters such as Sebastiano Serlio and Jacopo Sansovino⁶³, prized him also as an architect, considering that he assigned him the realisation of the frames for the *Assunta* of San Francesco alle Scale and for the Amici altarpiece of Jesi⁶⁴. Pietro Zampetti attributes to Giovanni del Coro the monumental frame of Monte San Giusto altarpiece, an idea that I think deserves to be taken into account, and which would date the relationship between the two artists to long before the '30s⁶⁵. Almost sure is, by now, the identification of Giovanni del Coro with the character in *Portrait of an architect of Berlin* (fig. 16), proposed in 1953 by Pignatti

active in Ancona also for Pellegrino Tibaldi, see Sacco 2002.

⁶¹ Grimaldi, Sordi 2003, cc. 137rv.

⁶² Calabi, Morachiello 1987, pp. 216-218. See Cortesi Bosco 2006, p. 211. The opinion of Giovanni del Coro is from 10 September 1546; it was about the project presented by architect Pietro di Guberni for a new wooden bridge; the experts' judgment was asked about resistance, convenience and durability of the bridge. Giovanni del Coro expressed quite a positive opinion, while the other architects were very disapproving of the project (Calabi, Morachiello 1987, pp. 216-218).

⁶³ Lotto, as we know, is a witness at Serlio's testament of 1528 (see Frommel 1998, p. 16) and on 15 February 1541 comes up as a debtor, receiving from the architect, who is about to leave for France, «chiodi, olio de lin purgato, mastice... lacha de grana» (Grimaldi, Sordi 2003, c. 199v; Cortesi Bosco 2006, p. 209); for the relation with Jacopo Sansovino see Cortesi Bosco 2008, pp. 88-95; Davis 2011. Interesting observations on Lotto's architectural knowledge that can be inferred from the frame of his early works can be found in De Carolis 2011.

⁶⁴ The appellation «del coro», more than a surname, reminds of a possible activity as wood-carver carried out by Giovanni, following a common custom of the time; as an example, effective also to prove the use of this custom in Ancona, we can point out the already mentioned Francesco di Giacomo «del coro» (see above note 47), or the better known master from Siena Domenico di Niccolò dei Cori; wood-carving practice is also a data included in the professional charter of architects for the entire XVIth century. On the projects by Giovanni del Coro for Lotto's frames see Trionfi Honorati 2003, p. 81. On the frame of Jesi and its realisation by wood-carvers Sante from Treviso and Domenico Salimbeni from Ancona see Coltrinari, in press.

⁶⁵ Zampetti 1989, p. 231. This hypothesis matches the information we have now, that is the fact that Giovanni del Coro worked mainly in Venice, considering that Monte San Giusto altarpiece was executed in Venice between 1527 and 1528 and sent to Monte San Giusto by 1529 (on the altarpiece and its chronology, to be placed before September 1529, when the church was re-consecrated see Cortesi Bosco 1996, pp. 31-34, 38-40; Giordano 1999, pp. 116-124; Paolucci 2009; M. Massa in Garibaldi, Villa 2011, pp. 108-115). The name of Giovanni del Coro could be considered in relation with the fact that Lotto's altarpiece, with its frame, was only one element of a «un progetto unitario», architectural and decorative, which included a choir, a pipe organ and the bishop's sepulchre (see Cortesi Bosco 1996, pp. 39-40; Giordano 1999, pp. 88-90).

and authoritatively supported by Firpo, Cortesi Bosco and Davis⁶⁶. We hope, thus, that archival research will still be able to provide precious information to deepen our knowledge about an artist like Lotto, whose life was rich and intense, and about the environments in which he worked.

References / Riferimenti bibliografici

- Aikema B.J.H. (1981), *La pala di Cingoli*, in *Lorenzo Lotto*, Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della Nascita (Asolo, 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso: Comitato per le Celebrazioni Lottesche, pp. 443-456.
- Ancona (1982), *Ancona e le Marche nel Cinquecento. Economia, società, istituzioni, cultura*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo Bosdari, 9 gennaio-21 marzo 1982), Ancona: Comune di Ancona.
- Anselmi S. (1969), *Venezia, Ragusa, Ancona tra Cinque e Seicento: un momento della storia mercantile del Medio Adriatico*, «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», Serie VIII, vol. VI, pp. 41-108.
- Anselmi S. (1982), *Notizie da Ancona*, in *Ancona 1982*, pp. 623- 638.
- Annibaldi G. (1902), *L'ultimo quadro di Lorenzo Lotto*, «Nuova Rivista Misena», V, pp. 99-101.
- Annibaldi G. (1980), *Documenti d'archivio sull'allogazione a Lorenzo Lotto della pala d'altare della Santa Lucia di Jesi*, «Notizie da palazzo Albani», 9, pp. 143-152.
- Aramini F. (2012), *La "Pala di Fermo" di Lorenzo Lotto*, «Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro», N.S. 24/25, pp. 38-66, 140.
- Artemieva I. (2008), *La "Madonna delle Grazie" di Lorenzo Lotto*, «Arte veneta», pp. 29-33.
- Artemieva I. (2009), *Una Madonna di Lorenzo Lotto nuovamente identificata*, in Mozzoni 2009, pp. 168-181.
- Ashtor E. (1976), *Il commercio levantino di Ancona nel basso medioevo*, «Rivista storica italiana», LXXXVIII, pp. 213-235.
- Battaglia R., Ceriana M. (2011), *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia,

⁶⁶ Set aside the identification with Sebastiano Serlio (Frommel 1998, p. 19), the identification with Jacopo Sansovino was recently re-proposed (see most recently E. Dezuanni in Villa 2011, pp. 228-229). Davis convincingly argues against this identification, also mentioning the physical description of the architect from Florence done by his son Francesco; he remembers his father's red beard, which is in contrast with the thick black beard of the architect in Lotto's portrait (Davis 2011, p. 40). In favour of the identification with Giovanni del Coro are Pignatti 1953, p. 146; Firpo 2001, p. 271; Cortesi Bosco 2006, p. 211 and 2008, p. 95, note 33.

- Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011 – 26 febbraio 2012), Venezia: Marsilio.
- Barucca G. (2008), *Vincenzo Pagani a Monte San Martino*, in *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra (Fermo, palazzo dei Priori, 31 maggio – 11 settembre 2008), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 69-79.
- Barucca G. (2010), *Affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monte San Martino. Un'aggiunta per Giovanni Andrea De Magistris e un'ipotesi per Andrea Boscoli*, «RiMarcando», 4, pp. 96-107.
- 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.
- Berenson B. (1955), *Lotto*, versione italiana dalla 3^a ed. inedita di Luisa Vertova, Milano: Electa.
- Bertling Biaggini C. (2005), *Lorenzo Lotto: Pictor Celeberimus. Ein Leben zwischen mystischer Glaubensauffassung und künstlerischer Erneuerungskraft*, Hildesheim: Olms.
- Bonazzoli V. (2001-2002), *Un'identità ricostruita. I portoghesi ad Ancona dal 1530 al 1537*, «Zakhor», 5, pp. 9-38.
- 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.
- Brusegan A. (2011), *Lorenzo Lotto, testamento olografo*, in Battaglia, Ceriana 2011, pp. 160-167.
- Calabi P., Morachiello P. (1987), *Rialto: le fabbriche e il ponte. 1514-1591*, Torino: Einaudi.
- Caravale M., Caracciolo A. (1978), *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino: UTET.
- Chiappini Di Sorio I. (1963), *Lorenzo Lotto nelle Marche*, «Arte veneta», 16, 146-148.
- Collareta M. (2011), *In spirito e verità*, in Villa 2011, pp. 145-155.
- Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico: Recanati, la fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in Mozzoni 2009, pp. 48-65.
- Coltrinari F. (2012), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 23-59.
- Coltrinari F. (2014), *La collezione storico-artistica della pinacoteca di Massa Fermana: una lettura*, in *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, a cura di F. Coltrinari, P. Dragoni, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 25-45.

- Coltrinari F. (in press), *L'ultimo committente di Lotto. Lorenzo Lotto per Gaspare de Dotti a Loreto*, in Frapiccini, Punzi, in press.
- Coltrinari R. (2009), *Lorenzo Lotto a Cingoli. Nuovi documenti per la Pala del Rosario*, in Mozzoni 2009, pp. 224-231.
- Cortesi Bosco F. (1987), *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Cinsello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cortesi Bosco F. (1996), *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532)*, «Bergomum», 91, 2, pp. 15-60.
- Cortesi Bosco F. (1998), *Autografi inediti di Lotto: il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, «Bergomum», 93, 1/2, pp. 7-73.
- Cortesi Bosco F. (2006), *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 200-215.
- Cortesi Bosco F. (2008), *Marc'Antonio Giustiniani e Alvise D'Armano nei ritratti di Lotto*, «Bergomum», 103, pp. 81-111.
- Costantini E. (1891), *Il cardinal di Ravenna al governo d'Ancona e il suo processo sotto Paolo III. Racconto storico*, Pesaro: Premiato Stabilimento tipo-litografico Federici.
- Costanzi C. (2009), *Lorenzo Lotto e Girolamo di Tiziano: suggestioni venete ed eventi anconetani*, in Mozzoni 2009, pp. 298-305.
- Davis C. (2011), *Lotto e Jacopo Sansovino*, in Battaglia, Ceriana 2011, pp. 33-47.
- De Carolis F. (2011), *Metodo, funzione e stile nelle cornici del giovane Lorenzo Lotto*, «Valori tattili», n. 0, pp. 48-63.
- De Carolis F. (2013), *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in Barucca 2013, pp. 47-53.
- Delumeau J. (1970), *Un ponte tra Oriente e Occidente: Ancona nel Cinquecento*, «Quaderni storici», 13, pp. 26-47.
- Dezuanni E. (2005), *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso: ritratti e committenti; 1542-1545*, Treviso: Matteo.
- Earle P. (1969), *The commercial development of Ancona, 1479-1551*, «Economic History Review», n. 22, pp. 28-44.
- Firpo M. (2001), *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari: Laterza.
- 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. (2009), *Lorenzo Lotto e Ottavio da Macerata: professione artistica e dinamiche mercantili in territorio marchigiano*, in Mozzoni 2009, pp. 266-277.
- Frapiccini D. (2014), *Lorenzo Lotto e gli strumenti del mestiere: la periferia come consapevole scelta strategica*, «Il Capitale culturale», n. 10, pp. 239-279.

- Frapiccini D., Punzi V., a cura di (in press), *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica: esempi e vicende*, atti della giornata di Studi (Loreto, 22 giugno 2013), Venezia: Marsilio.
- Frizzoni G. (1896), *Lorenzo Lotto pittore. A proposito di una nuova pubblicazione*, «Archivio storico dell'arte», II, 1896, pp. 1-24, 195-224, 427-447.
- Frommel S. (1998), *Sebastiano Serlio*, Milano: Electa.
- Garibaldi V., Villa G.C.F., a cura di (2011), *Lotto e le Marche*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Gianandrea A. (1887), *Il palazzo della Signoria di Jesi*: Jesi: Tip. Fratelli Ruzzini.
- Giordano A. (1999), *Il capolavoro di Lotto in Monte San Giusto e il vescovo Bonafede*, Roma: Accademia dei Lincei.
- Grimaldi F. (2002), *Oblatio Sepctabilis viri magistri Laurentij Loti veneti*, Loreto: Tecnostampa.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (2003), *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di spese diverse*, Loreto: Tecnostampa.
- Humfrey P. (1998), *Lorenzo Lotto*, Bergamo: Bolis.
- Lavenia V. (2011), *Giudici, eretici, infedeli. Per una storia dell'inquisizione nella Marca nella prima età moderna*, «Giornale di storia», 6, pp. 1-36, <<http://www.giornaledistoria.net>>, 10.12.2014.
- Lavenia V. (2012), *L'Inquisizione romana nella Marca (secoli XVI-XVII)*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti dei convegni nel quarto centenario della morte di Alberico Gentili (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), a cura di P. Ragoni, Milano: Giuffrè, pp. 119-168.
- Leopardi M. (1993), *Annali di Recanati, Loreto e Portorecanati*, a cura di F. Foschi, Recanati: Centro nazionale di studi leopardiani.
- Lucco M. (2003), *Della pala di Mogliano, e di qualche altra opera degli anni estremi di Lotto*, in *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi (Mogliano, 1 dicembre 2001), Mogliano: Comune di Mogliano, pp. 57-77, 168-177.
- Mariani Canova G. (1975), *L'opera completa del Lotto*, Milano: Rizzoli.
- Massa E. (1960), *Accolti, Benedetto, il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 101-102.
- Massa M. (2009), *Lorenzo Lotto fra Ancona e Loreto: un viaggio fra artisti, opere e luoghi*, in Mozzoni 2009, pp. 322-329.
- Matthew L. (1998), *Il ruolo della committenza*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (National Gallery of Art, Washington, 2 novembre 1997 – 1 marzo 1998; Accademia Carrara, Bergamo, 2 aprile – 28 giugno 1998; Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi, 12 ottobre 1998 – 11 gennaio 1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano: Skira, pp. 29-36.

- Mazzalupi M. (2008a), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 99-295.
- Mazzalupi M., a cura di (2008b), *Regesto documentario*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano: Motta, pp. 334-372.
- Mazzatinti G. (1911), *Gli archivi della Storia d'Italia*, vol. VII, Rocca S. Casciano: Licinio Cappelli Editore.
- Micaletti R. (1991), *Il contratto per la pala di Lorenzo Lotto in Sant'Agostino ad Ancona*, «Venezia Cinquecento», 1, pp. 133-136.
- Micaletti R. (1992), *La pala di Sant'Agostino in Ancona: la ricerca recente*, in Polverari 1992, pp. 19-28.
- Mozzoni L., a cura di (2009), *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno Internazionale di studi (10-20 aprile 2007), Firenze: Giunti.
- Mozzoni L., Paoletti G. (1996), *Lorenzo Lotto. "... mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha ..."*, Jesi: Arti Grafiche Jesine.
- Natalucci M. (1960), *Ancona attraverso i secoli*, vol. II, *Dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento*, Città di Castello: Unione Arti Tipografiche.
- Paci L. (1971), *Le vicende politiche*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. I, Macerata: Tipografia Compagnucci, pp. 27-419.
- Paolucci A. (1999), *Monte San Giusto: un quadro più grande della chiesa*, in Mozzoni 2009, pp. 112-121.
- Paparello C. (2009), *Il perduto stendardo di Corridonia: Lorenzo Lotto e Durante Nobili*, in Mozzoni 2009, pp. 158-165.
- Pignatti T. (1953), *Lorenzo Lotto*, Milano: Mondadori.
- Polverari M., a cura di (1992), *Lorenzo Lotto. La pala dell'Alabarda*, Ancona: Comune di Ancona.
- Polverari M. (2009), *Aspetti della vicenda anconitana di Lorenzo Lotto*, in Mozzoni 2009, pp. 306-313.
- Sacco I. (2002), *Su Domenico Salimbeni 'falegname' di Lorenzo Lotto e Pellegrino Tibaldi*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti 2*, a cura di G.M. Fachechi, Pergola: Comune di Pergola, pp. 37-48.
- Scotucci W., Pierangelini P. (1994), *Vincenzo Pagani*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Segre R. (1985), *Nuovi documenti sui marrani di Ancona (1555-1559)*, «Michael», 9, pp. 130-233.
- Toaff E., a cura di (1974), *Studi sull'ebraismo italiano in memoria di Cecil Roth*, Roma: Barulli.
- Trionfi Honorati M. (2003), *La cornice lignea della pala di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi (Mogliano,

- 1 dicembre 2001), a cura di M. Paraventi, Mogliano: Comune di Mogliano, pp. 79-82, 178.
- Valazzi M.R. (2007), *Lorenzo Lotto, Ritratto di Ludovico Grazioli*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, palazzo Pallotta, 5 aprile – 30 settembre 2007), Venezia: Marsilio, pp. 164-165.
- 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.
- Zampetti P., a cura di (1969), *Lorenzo Lotto. Il «Libro di Spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Zampetti P. (1981), *Lorenzo Lotto nelle Marche, terzo periodo (1534-1539)* in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 1981), a cura di P. Dal Poggetto, P. Zampetti, Firenze: Centro Di, pp. 324-325.
- Zampetti P. (1989), *Pittura nelle Marche, II. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze: Nardini.
- Zampetti P. (1999), *Un capolavoro riscoperto: il Lotto di Osimo*, in *Madonna col Bambino e Angeli: un capolavoro riscoperto*, Osimo: Rotary club, pp. 2-4.

Appendix

Fig. 1. Lorenzo Lotto, *The Holy Family with Saint Ann*, London, Courtauld Galleries



Fig. 2. Giovanni Andrea de Magistris, *Virgin of the Rosary*, Caldarola, Church of Saint Gregory



Fig. 3. Lorenzo Lotto, *St. Christopher with St. Rocco and St. Sebastian*, Loreto, Museum Ancient Treasure of the Holy House



Fig. 4. Giovanni Andrea de Magistris, *St. Rocco*, Monte San Martino, Church of Santa Maria delle Grazie



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Virgin in glory with Saints Andrew and Jerome*, Private collection



Fig. 6. Durante Nobili, *Virgin in Glory with Saints Cosma e Damiano*, Caldarola, Collegiate Church of St. Martin



Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Crucifixion*, Monte San Giusto, Church of Santa Maria in Telusiano



Fig. 8. Durante Nobili, *Crucifixion*, Matelica, Church of St. Francis



Figg. 9a, b, c. Durante Nobili, *Crucifixion*, Matelica, Church of St. Francis, predella (*Descent from the Cross*; *Christ in Limbo*; *Resurrection of Christ*)



Fig. 10. Giovanni Andrea de Magistris, *Resurrection*, Massa Fermana, Civic Museum



Fig. 11. Luca di Costantino, *Deposition from the Cross with Saints Anthony from Padova and Francis*, Montegranaro, Church of St. Francis



Fig. 12. Lorenzo Lotto, *The altarpiece of the Halberd*, Ancona, Civic Museum



Fig. 13. Painter from Romagna (Girolamo from Faenza?), *Mystic Marriage of Saint Catherine with Saints*, Recanati, Diocesan Museum



Fig. 14. Lorenzo Lotto, *Portrait of a man (Ludovico Grazioli?)*, Ferrara, Cavallini-Sgarbi Foundation



Fig. 15. Lorenzo Lotto, *Christ Crucified with the symbols of Passion*, Florence, Villa I Tatti, Berenson Collection



Fig. 16. Lorenzo Lotto, *Portrait of an Architect (Giovanni del Coro?)*, Berlin, Gemäldegalerie

Documentary Appendix

ANA = Archivio di Stato di Ancona (State Archive of Ancona), Notaries of Ancona.

ASSC = Archivio Storico della Santa Casa di Loreto (Historical Archives of the Holy House of Loreto).

document 1

1534, ottobre 24, Ancona

ANA, Angelo Cicconi, vol. 279 (1534), c. 298v-299r.

Procura magistri Laurentii Loti de Venetiis.

Die xxiiii mensis octobris. Actum in apoteca quam tenet magister Gregorius aschioppettis de Curvatia posita in parochia Sancti Nicolai iuxta res Camere anconitane undique, viam publicam a parte ante et alia latera, presentibus Ludovico Petri Stephani de Gratiolis de Ancona et magistro Gregorio Petri a schioppettis habitatori Ancone testibus ad hec vocatis, habitis et rogatis.

Magister Laurentius Lotus de Venetiis pictor et habitator Ancone, non revocando alios suos procuratores in re dicta facta et gesta per eos, sed illos potius confirmando, fecit, constituit et sollepniter ordinavit magistrum Johannetum magistri Johannis del Choro de Ancona presenti et acceptanti eius verum et legitimum procuratorem, actorem, factorem etc spetialiter nominatim et expresse ad petendum, exigendum et habuisse et recepisse confitendum omnes et singulos pecuniarum quantitates ipsi constituenti per quascumque homines et personas sibi debitas et quibuscumque de causis et de eo quod habuerit seu receperit vel habuisse et recepisse confessus fuerit finem et quietationem faciendum, reddendum quod constituentis picturas vendendum et pretium earundem exigendum. Et si opus fuerit pro premissis omnibus et singulis in qualibus curia spiritali et temporali et coram quibuscumque iudicibus quacumque auctoritate presentibus et futuris comparendum, agendum et diffendendum etc. Item si opus fuerit substituendum etc Promictens etc relevans etc.

document 2

1538, agosto 1, Ancona

ANA, Angelo Cicconi, vol. 282 (1538), c. 469 [modern pencil numbering], c. 433 original; see Micaletti 1991 (mention).

Simon Jannini de Pizonibus de Ancona et magister Laurentius Lottus pictor.

Die primo mensis augusti. Actum in ecclesia sancti Augustini de Plano de Ancona ut supra posita et laterata, presentibus magistro Gerardo de Munduplho, fratre Petro de Bonplanis ordinis sancti Augustini de Ancona et magistro Jannecto domini Francisci del Choro testibus ad hoc vocatis, habiti et rogatis.

Magister Laurentius Lothus pictor etc modo moram trahens in civitate Ancone promisit et sollepniter obligavit Simoni Jannini de Pezonibus civi et habitatori Ancone presenti, stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus, depingere et depictam tradere et consignare dicto Simoni presenti unam conam mensure et magnitudinis inter eos conventarum, de coloribus bonis et ut vulgo dicitur fini, in qua appareat depecta Virgo celorum Maria cum eius unico filio in bractis et duo angeli ponentes coronam in capite dicte Virginis, ac Sanctus Simon Juda, Sanctus Johannes Evangelista, Sanctus Stephanus et Sanctus Laurentius, in cuius tabule seu cone scabellum depingere promisit, videlicet in triangulis scabelli subtus colupnas duo ar[ma] domus eiusdem Simonis media dictarum armarum et scabelli bea[tam]

*U]rsulam cum eius societate in intermedio et in [] inter Arma et dictam beatam Ursulam pingere vulgariter se dicit frecze? [***] in mezo?, in frontespitio autem cone prefate Spiritus Sanctus, omnibus que ad magisterium, telas et colores dicti magistri Laurentii sumptibus et expensis, infra annum proximum futurum, salvo tamen iusto casu et alio, et pro pretio scudorum octuaginta auri ad grossos xx^{ti} pro quolibet scuto, de quo pretio et pro parte eiusdem dictus magister Laurentius habuit et recepit in monetis a domino Simone actualiter soleminiter coram dictis testibus et me notario infrascripto scudos vigintiquinque auri pro parte, de quibus fecit dicto Simoni presenti finem et quietationem. Residuum vero dicti pretii dictus Simon per se et suos heredes promisit et convenit dicto magistro Laurentio presenti etc dare et solvere in dictis terminis, videlicet scudos vigintiquinque in medio operis et scutos treginta finales finito opere et de inde ad omnem prefati Laurentii termini et petitionis. Hoc tantum declaratum inter dictas partes, videlicet si dictus Laurentius predicta cum effectu non forent in dicto termino et quod eo casu teneatur ad restitutionem dictorum scutorum vigintiquinque etc renuntiantes dicte partes etc [...].*

document 3

1550, settembre 9, Ancona

ANA, Riccardo Mazzei, vol. 514 (1549-1550), cc. 205rv. See Grimaldi, Sordi 2003, c. 81v.

Locatio famuli magistri Laurentii Lotti de Venetiis. Die nona mensis septembris. Actum Ancone in funico heredum quondam Joannis de Florenis et presentibus Angelo quondam Antonii Picchi et Hieronimo quondam Joanis Florenis de Ancona testibus.

Magister Paulus Terentii de Pisauro sutor et Petrus Juliani de Trigasio habitatores Ancone in solidum per eos etc apposuerunt et dederunt et locaverunt Marcum domini Georgii Chatalenichi de Flumine presentem et stare volentem magistro Laurentio Lotti de Venetiis habitatori ad presens Ancone presenti etc pro se etc ad addiscendum artem depingendi et designandi pro tempore sex annorum proxime futuri hodie incipiendo et ut sequitur finiendi et deinde. Et hoc pro eo quia dictus magister Laurentius pro se etc promisit et convenit dictis magistro Paulo et Petro dictam artem docere dicto Marcho bene et diligenter juxta posse sui etc et dare victum et vistitum secundum eius conditionem. Et in fine dicti temporis sex annorum, dictus magister Laurentius promisit dicto Marco dare, solvere et numerare sine aliqua lite et pro salario ipsius scutos decem monete. Et casu quo dictus Marcus non compleverit standi cum dicto magistro Laurentio per dictos sex annos, quod tunc et eo casu dictus magister Laurentius non tenetur dare dicto Marco aliquod salarium. Promittens dictus Marcus dicto magistro Laurentio operas suas dandi. Et bene, fideliter et studiose operabit juxta posse sui omnia et quacumque quod dictus magister Laurentius imponet et mandabit per tres annos. Et deinde alios tres annos promisit dictus magister Laurentius docere in se dictam artem depingendi et designandi dicto Marco ut supra. Promittens dictus Marcus non discedere et furtum non facere a dicto magistro Laurentio etc renuntians etc quam locationem etc. Et omnia et singula supradicta etc sub pena dupli etc Et obligatione bonorum etc que bona etc in quibus bonis etc in forma camere apostolice etc juraverunt.

document 3 bis

1550, settembre 9, Ancona

ASSC, Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse*, c. 82v.; See Chiappini di Sorio 1963; Zampetti 1969, p. 142; Grimaldi, Sordi 2003, c. 82v.

In Ancona, dì 9 settembre del 1550, acordato io Lorenzo Lotto pictor per garzone Marcho da Fiume quondam Zorzi Catalenich, de consenso in presentia et nome sua mastro Paolo sartor ... et misser Pier Zulian da Trieste, et ditto Marcho puto de circha 14 anni tolto per

servicii de casa, aparechiar e tenir netto et cocinar e spender e imparar l'arte mia, cioè habbia a star sei anni a spese e vestir mio, et li primi tre anni atenda a tutti li servicii et bisogni a tempo, et quel tanto de tempo chel si avanza possi studiar a imparar, ma che prima atenda al bisogno de miei servicii ut supra, etiam servicii de l'arte et li altri secondi tre anni ultimi el sia più libero del studiar ne l'arte, ben facendo servicii ut supra, ma non tanto strettamente, et in capo del suo tempo li debo dar scuti diece curenti da grossi 20 per scuto portandosi bene, et in caso chel non fornisca el tempo, non son obligato darli un quatrino, et di questo ne fu rogato ser Ricciardo Mazei di Ancona, presente misser Angelo Piero et misser Hieronimo Fiorini de Ancona, etiam li sopra di mastro Paolo et misser Pier Zulian adì ut supra scritto.

document 4

1550, novembre 13, Ancona

ANA, Piergentile Senili, vol. 302 (1550), c. 485r. See Chiappini di Sorio 1963; Grimaldi, Sordi 2003, cc. 65v-66r.

Locatio domus ad naulum Yheronimi Johannis Baptiste de Scalamontis de Ancona. Die tertia decima mensis novembris, Ancone, in apoteca Antonii Muti etc presentibus ser Francisco Vecchiono et Ludovico Gratiolo de Ancona testibus.

Yheronimus Johannis Baptiste de Scalamontibus de Ancona pro se etc locavit ad naulum magistro Laurentio Locto de Venetiis in presentiarum habitatori Ancone presenti et conducenti pro se etc domum per ipsum Yheronimum emptam a Nicolao Polutii de Ancona positam Ancone in parrocchia Sancti Petri iuxta res Johannis de Graellis, viam publicam etc pro tempore videlicet hinc per totum mensem augusti proxime futuri, promittens dictus locator etc. Et hoc pro naulo et conductione scutorum quatuordecim anno quolibet extinctorum et solutione datii ut in fine, quod naulum ad dictam cautionem dictus conductor pro se etc solvere promisit dicto locatori presenti per totum mensem martii proxime futuri et de inte etc renuntians [...].

document 4 bis

1550, novembre 13, Ancona

ASSC, Lorenzo Lotto, *Libro di spese diverse*, cc. 65v- 66r; See Zampetti 1969, pp. 115, 117; Grimaldi, Sordi 2003, cc. 65v- 66r.

Adì contrascritto die dar el prefato misser Hieronimo Scallamonti per cunto contrascritto de la portione de fitto de dita casa bolognini 100, fattosi de receputi nel contrato rogatosi ser Piergentile Senili.

Adì 13 novembre del 1550, die haver misser Hieronimo Scalamonti per fito de una casa drieto a San Pietro apresso el porton de San Domenego, fino per tuto agosto proximo che vene, a rason de scuti 12 l'anno cioè scuti da grossi 20 per uno, e tamen el contratto dice per non degradar el solito fito è fato de scuti 14 l'anno et sul contratto haversi havuti bolognini 100, presente misser Lodovico Gratioli et misser Francesco Vechioni et rogatosene ser Pier Gentile Senili.

«...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

Giuseppe Capriotti*

Abstract

Dopo aver terminato il restauro del palazzo varanesco di Lanciano entro il 1769, Alessandro Bandini Collaterali, marchese nativo di Camerino, promuove nel rinnovato palazzo un'ambiziosa campagna decorativa, partendo proprio dalla straordinaria galleria, decorata fra l'altro con tele di soggetto mitologico, di cui finora non si conosceva l'autore. A seguito di una fortunata ricerca di archivio, è stato possibile identificare l'autore delle tele nel perugino Anton Maria Garbi, e l'artefice delle principali decorazioni nel camerinese

* Giuseppe Capriotti, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

Ringrazio di cuore la dott.ssa Caterina Fiorani della Fondazione Camillo Caetani, Roma, per la competente disponibilità; il prof. Ettore Orsomando della Fondazione Ma.So.Gi.Ba per aver autorizzato le ricerche e la pubblicazione delle immagini, frutto di una campagna fotografica realizzata da Roberto Dell'Orso, che ugualmente ringrazio; per i consigli ricevuti ringrazio il prof. Pier Luigi Falaschi e il dott. Fabio Sileoni.

Tommaso Appiotti. Attraverso l'analisi di questi primi dati archivistici comincia ad emergere anche la personalità del committente, che guardava con insistenza a modelli romani.

After finishing the restoration of the Varano palace of Lanciano by 1769, Alessandro Bandini Collaterali, marquis born in Camerino, promotes an ambitious decorative campaign in the new building, starting with the extraordinary gallery, decorated with mythological paintings; the author of these paintings was unknown until now. Following a successful archival research, it has been possible to identify the painter of these pictures, that is Anton Maria Garbi from Perugia, and the maker of the main decorations, Tommaso Appiotti from Camerino. Through the analysis of these early archival data, also the personality of the patron begins to emerge, in particular his persistent interest in Roman models.

1. Premessa

Dopo aver ottenuto il titolo di marchese dalla Sede Apostolica, a seguito dell'acquisto nel 1753 delle tenute di Lanciano e Rustano¹, nei pressi di Camerino, oggi località nel comune di Castelraimondo (in provincia di Macerata), Alessandro Bandini Collaterali (1717-1796), un patrizio camerte che si era formato prima nel seminario-collegio di Montefiascone e poi in quello di Siena², che aveva aderito all'Accademia degli Intronati di Siena nel 1736 e all'Arcadia romana nel 1741³, e che si era sposato nel 1742 con la marchesa Cristina Alessandra Azzolino, discendente dalla importante famiglia di Fermo⁴,

¹ La documentazione sull'acquisto di questo feudo è conservata in: Archivio Giustiniani Bandini, Fondazione Caetani, Roma (d'ora in poi AGB), *Archivio amministrativo*, busta 101, fasc. 539-540.

² Sulla formazione di Alessandro Bandini, avvenuta nel collegio di Montefiascone sotto la tutela dello zio Giambattista (a seguito della precoce scomparsa del padre) e poi a Siena, tra il 1735 e il 1736, sotto la supervisione di Sallustio Bandini, discendente da un ramo senese della stessa famiglia, cfr. Fioretti 1996, pp. 72-76 e Fioretti 2005. In generale, sulla figura di Alessandro Bandini, cfr. Consolati 1999, pp. 1-22.

³ AGB, *Archivio storico*, busta 21, fasc. 330. Alessandro Bandini è stato anche un brillante poeta d'occasione, che componeva in italiano e in latino, per matrimoni o monacazioni illustri. Diverse raccolte di componimenti, in cui compaiono anche le sue poesie, sono conservate nella Biblioteca Valentiniana di Camerino. Cfr. *Componimenti per l'esaltazione* 1731; *Rime negli sponsali* 1745; *Alla nobile, e magnanima donzella* 1756; *Rime per le splendide* 1706; *Rime per le faustissime* 1767; *Rime in occasione* 1763.

⁴ I capitoli matrimoniali vengono firmati a Fermo il 18 novembre 1741, mentre al 23 luglio 1742 risale l'apoca di ricognizione di buona fede, firmata da Decio Azzolino (padre di Cristina), il quale si impegna a pagare la dote nei modi e nei tempi stabiliti. Cfr. Archivio Azzolino, Biblioteca Planettiana, Jesi (d'ora in poi AAJ), busta 237. Nello stesso archivio è conservato un panegirico per le nozze di Cristina Azzolino e Alessandro Bandini (malamente catalogato come panegirico per la nascita di Cristina). Cfr. AAJ, busta 252. Per queste nozze furono appositamente composte e stampate a Camerino e a Fermo alcune rime d'occasione conservate in AGB, *Archivio storico*, busta 54, fasc. 1172-1173.

dà inizio alla ristrutturazione del cadente palazzo varanesco di Lanciano, trasformandolo nel palazzo che ancora oggi conserva quasi integralmente le strutture architettoniche settecentesche, assunte entro il 1769, anno in cui il marchese fa apporre vicino all'ingresso principale della residenza, a fianco dell'epigrafe rievocativa della prima proprietaria del palazzo, Giovanna Malatesta, consorte di Giulio Cesare da Varano, la seguente epigrafe:

DOM
ALEXANDER BANDINUS PATRICIUS
CAMERS CLAVIGER IMPERIALIS
LANCIANI ET RUSTANI MARCHIO
ARCEM INCURIA AC VETUSTATE TEM
PORIS PENE COLLABENTEM PRISTINAE
FIRMITATI IN HANC AMPLIOREM SPLENDI
DIOREMOVE FORMAM ORNATAM RESTITUIT
ANNO MDCCLXIX⁵

Si celebra dunque il restauro strutturale di un edificio già in cattive condizioni e si segnala l'ascesa al marchesato della famiglia.

Subito dopo questa data, il marchese dispone di allestire e decorare gli ambienti interni del palazzo, immagine del suo rango e del suo potere economico, investendo le ricchezze accumulate nei suoi affari, per prima cosa soprattutto nella sorprendente galleria, concepita sul modello delle grandi gallerie nobiliari del Seicento e del Settecento (fig. 1)⁶. Della decorazione di questo ambiente si sapeva finora molto poco: Amico Ricci, nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, pubblicate nel 1834, afferma che fu l'architetto camerte Giovanni Antinori (1734-1792) a «immaginare» la galleria, ovvero a predisporre il progetto architettonico⁷; più recentemente Daniela Moscosi ha reso noto il nome del “restauratore” delle statue antiche presenti nel palazzo

⁵ A Dio Ottimo Massimo. Alessandro Bandini, patrizio camerte, clavigero imperiale, marchese di Lanciano e di Rustano, riportò all'antica robustezza, restaurata in questa più ampia e più sontuosa struttura, la fortezza, che stava quasi crollando per l'incuria e a causa del tempo, nell'anno 1769.

⁶ Per un'interessante analisi del fenomeno di queste gallerie cfr. Pierguidi 2004.

⁷ «Soddisfece all'invito del Marchese Bandini, che incaricò d'immaginare una galleria pel suo palazzo di villa in Lanciano, e ne formò un progetto, che alla ricchezza accoppia quell'eleganza che poteva essere compatibile in un'epoca, in cui gli architetti si sarebbero voluti più temperati nell'uso degli ornamenti, e talora meno dediti a moltiplicare le linee». L'autore afferma di seguito che Antinori progettò anche tutto il Palazzo di Lanciano, ovvero gli appartamenti: «Compiuta quest'opera immaginò un Palazzo di Villa, che adatto fosse a ricevere onorevolmente un Sovrano, a cui facesse corteggio numeroso stuolo di Signori, e nel quale nulla mancasse di comodità e di delizie. In questo disegno ebb' in mira di correggere, e riformare la parte del comodo, e delle decorazioni; mosse pittorescamente le scale, e le rese di facile accesso e di bell'aspetto. Ruppe la monotonia delle stanze uniformi, ed eguali, le arricchì di luoghi accessori, e provvedendo in tal guisa alla proprietà, ed alla decenza, schivò un difetto sì comune a giorni nostri di ritagliare cioè in minute parti gli appartamenti, e renderli quasi alveari. Lo arricchì in fine di atrii, di sale da conversazione, e da pranzo, tutte di belle forme, dando luogo a movimento, e contrasto con bei partiti di curve, e con opportuna introduzione di colonne, che accrescono l'idea di grandezza». Cfr. Ricci 1834, pp. 387-388.

di Lanciano, due delle quali proprio nella galleria (due torsi provenienti da Urbs Salvia, interpretati come un Apollo ed un Antinoo⁸), cioè lo scultore Gioacchino Varlè (1731-1806), con cui Alessandro Bandini stipula un contratto il 5 dicembre 1776⁹.

Grazie ad una fortunata ricerca condotta nell'Archivio Giustiniani Bandini, depositato presso la Fondazione Camillo Caetani di Roma, è ora possibile stabilire con certezza i principali autori che hanno realizzato l'apparato decorativo della galleria, la datazione dei lavori e l'occasione che diede origine alla committenza. Nel corso della ricerca sono emerse inoltre molte altre informazioni circa il rinnovamento architettonico e decorativo del palazzo di Camerino di Alessandro Bandini, che è ora di proprietà della famiglia Riccioni. In questo contributo verranno rese note solo le novità archivistiche più importanti, rimandando ad uno specifico studio monografico, in corso di redazione, la pubblicazione integrale e l'approfondita discussione della documentazione d'archivio, la dettagliata analisi del complesso decorativo e del sistema iconografico della galleria e il suo inserimento nella temperie culturale di cui Alessandro Bandini fu partecipe.

2. Il pittore: Anton Maria Garbi

In una lettera datata 9 agosto 1774, il pittore Anton Maria Garbi (1718-1797), nato a Tuoro e attivo prevalentemente in Umbria, ove realizza diverse pale d'altare¹⁰, scrive da Perugia a Camillo Sarti, figlio di Francesco Sarti, il segretario di Alessandro Bandini, dicendo di aver inviato a Muccia, tramite un mercante di pesce, la prima tela terminata per la galleria, rappresentante *Mercurio e Paride* (fig. 2); dal momento che il marchese era impaziente di vedere il lavoro, il pittore aveva deciso di spedire il quadro «dentro una cassetta ben custodito», anziché aspettare di portarlo di persona come aveva pensato inizialmente di fare, con l'intenzione di montarlo nel telaio *in loco*, quando avrebbe consegnato personalmente il secondo; insieme alla tela il pittore dice di inviare anche i bozzetti per il *Ratto di Europa*, *Mercurio e Argo*, *Apollo e*

⁸ Sugli scavi fatti eseguire da Bandini a Urbisaglia, tra il 1775 e il 1777, si vedano i fondamentali e documentati studi di Catani 1988, che vengono inseriti in un contesto più ampio in Catani 1989.

⁹ Moscusi 2011, pp. 479-481. Allo stesso scultore si deve anche la realizzazione delle due sculture in gesso rappresentanti la Pace e l'Abbondanza, collocate alla fine della scalinata, nelle nicchie del pianerottolo del piano nobile. La studiosa individua inoltre i nomi di alcuni pittori che hanno compiuto restauri nella galleria nella seconda metà dell'Ottocento e fornisce alcune notizie sui lavori compiuti nei due appartamenti del palazzo negli anni '90 del Settecento.

¹⁰ Perari 1979; Di Paola 1999; Casale *et al.* 1980, *ad indicem*; Barroero *et al.* 2000, *ad indicem*; Delogu 2005-2006.

Dafne, la *Disputa di Nettuno e Pallade*, chiedendo di avere un riscontro da parte del marchese per poter iniziare quanto prima la trasposizione su tela¹¹.

La commissione degli otto quadri per la galleria risaliva almeno all'autunno del 1773, anno in cui Garbi spedisce cinque lettere al marchese¹². Con una missiva non datata, ma sicuramente scritta prima del 6 novembre, il pittore aveva infatti inviato i primi due bozzetti per «il riposo di Diana con le sue ninfe già stanche dalla Caccia con una veduta in distanza del Palazzo di Lanciano» e per «Mercurio che porta il pomo d'oro a Paride Pastore per ordine di Giove». Anche se il marchese rimase soddisfatto dei bozzetti, decise comunque di farli valutare a Roma. Il 6 novembre Garbi scrive infatti: «In quanto poi che mi motiva di farli giudicare in Roma ne ò tutto il piacere ma non vorrei che andassero in mano di Professori maligni e invidiosi che purtroppo vi sono». In una lettera del 16 novembre, il pittore discute infatti il risultato della perizia, evidentemente fatta pervenire all'artista in qualche modo dal committente, giustifica le critiche ricevute, ricordando al marchese che si tratta solo di bozzetti, «che unicamente si fanno per vedere il pensiero e disposizione», e si ripromette di migliorare le figure sulla base delle indicazioni ricevute. La cosa estremamente interessante è che in questa lettera Garbi dice di aver esemplato il suo Paride sul modello di Carracci, riferendosi con ogni evidenza al *Mercurio e Paride* dell'illustre Galleria Farnese, di cui viene ripreso in realtà solo l'impianto compositivo¹³.

Tra il 3 febbraio e il 13 agosto del 1774 il pittore scrive nove lettere al marchese, nelle quali chiede spesso anticipi per il lavoro svolto e da svolgere, giustifica continuamente i suoi ritardi, promettendo celeri invii di opere, e offre anche in vendita alcune «carte», probabilmente disegni e stampe, e quadri di svariati celebri autori¹⁴. Una lettera del 6 agosto è particolarmente interessante perché il pittore rende noto di aver «al presente terminato due altri quadroni e due altri abbozzetti, e fin tanto che si asciugano un poco, farò le 4 statue; i semi busti già da molti giorni sono stati terminati». Si tratta con ogni evidenza delle finte statue a monocromo delle quattro stagioni e dei quattro finti semibusti, sempre a monocromo, presenti nei due lati corti della galleria verso gli appartamenti. Nei due bozzetti, a quella data non ancora inviati, il pittore aveva raffigurato: «in uno Dedalo, e Icaro, nell'altro Aurora, e Zeffiro, dove ò incluso lo stemma della di sua Rispettabilissima casa, essendo solito nelle Gallerie rappresentarlo». Lo stemma attualmente presente nel dipinto con *Aurora e Zeffiro* (fig. 3) è sicuramente il frutto di un rifacimento successivo,

¹¹ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 59, fasc. 301.

¹² AGB, *Archivio amministrativo*, busta 151, fasc. 546.

¹³ Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a Ginzburg 2008, pp. 64-67. Lo stesso modello compositivo, ovviamente molto rielaborato e nutrito con esempi reniani, è presente anche a Donato Creti (un pittore cui Garbi sembra molto guardare nella galleria di Lanciano), quando dipinge il *Mercurio e Paride* per Collina Sbaraglia a Bologna. Cfr. Riccòmini, Bernardini 1998, p. 82.

¹⁴ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 153, fasc. 649. Le «carte» che propone sono attribuite a Dürer, Tiziano e Maratti.

data alla seconda metà dell'Ottocento, quando il marchese Sigismondo (1818-1908), dopo una lunga controversia col cugino Alessandro Giustiniani, riesce a ottenere la facoltà di fregiarsi del cognome dei Giustiniani, facendolo addirittura precedere a quello Bandini e rinunciando a quello Collaterali, che era stato acquisito proprio da Alessandro Bandini¹⁵.

3. *Il decoratore: Tommaso Appiotti*

Nella corrispondenza indirizzata dal fidato segretario Francesco Sarti ad Alessandro Bandini, il camerte Tommaso Appiotti, una inedita e affascinante figura di polivalente decoratore, in grado di dipingere carrozze, paracamini, finti arazzi, volte (e quant'altro il marchese richiedesse), compare per la prima volta, in relazione alla Galleria di Lanciano, in una lettera del 3 febbraio 1769; prima Sarti si complimenta col marchese per il buon esito della trattativa di acquisto, per il palazzo di Lanciano, di una scultura che potrebbe essere di Sansovino; subito dopo egli afferma che a Monte Santo (odierna Potenza Picena), luogo di provenienza della scultura, «si potrebbero far fare i Semibusti della Galleria», ovvero i busti degli imperatori romani che sfilano in un lato lungo della galleria; poi di seguito avvisa: «Ò già somministrato un po' di denaro al Sign. Appiotti ch'ò pregato a farmi il Cartone della Luce del Quadro della Volta di questa Galleria per mandarlo al Sign. Cioli, che me ne fa premura»¹⁶. Antonio Cioli, che viveva tra le Marche e Roma, ove serviva «le carceri delle Donne a S. Michele a Ripa grande e il nuovo Reclusorio ove era la Fabbrica de Tabacchi a piè la Santa di S. Pietro in Montorio»¹⁷, aveva un rapporto molto confidenziale con Sarti e col marchese, per il quale, come si vedrà, forniva incontri con importanti pittori della capitale. Ad Appiotti Sarti aveva chiesto di realizzare un cartone con lo spazio disponibile per apporre un quadro o per progettare la quadratura della volta (che venne poi effettivamente realizzata); Cioli probabilmente avrebbe dovuto mostrare il cartone a qualche pittore romano, per ottenere un preventivo sul lavoro da farsi.

Nelle lettere inviate da Appiotti al marchese, il palazzo di Lanciano e la sua galleria ricorrono più volte. Il 30 gennaio del 1769, l'artista supplica di essere pagato «in ricompensa delle mie deboli Fatighe circa il Sottabito, e li disegni della Galleria di Lanciano, come anche del buschetto, o sia verdura a spalliere per il monticello e del detto Casino di Lanciano, come anche se le pare

¹⁵ Consolati 1999, pp. 49-50.

¹⁶ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 68, fasc. 311. Questa lettera era già stata citata da Moscosi 2011, pp. 478-479, n. 68. La studiosa dichiara però di non essere in grado di intendere queste righe.

¹⁷ Lettera di Antonio Cioli ad Alessandro Bandini, datata 8 ottobre 1774. AGB, *Archivio amministrativo*, busta 153, fasc. 649.

impiegai due giornate lavorative per fare il presepio»¹⁸; in una del 2 novembre 1771 Appiotti chiede di essere ricompensato per il «debole pensiero che le feci per la stalla di Lanciano, e disegno de portoncini, come anche della mostra del Prologio»¹⁹. In una lettera di Sarti al marchese datata 17 agosto 1773, il segretario afferma: «Rimetto tutta la mia buona fama al Sign. Appiotti. Sono più giorni che egli sta a lavorare a Lanciano»²⁰. In che cosa consistano queste giornate di lavoro lo si deduce da due lettere inviate nel 1774 da Appiotti al marchese²¹. Nella prima, scritta addirittura da Lanciano il 1° febbraio, si dice:

con la presente mia Umilissima vengo ad incomodarla per renderla persuasa che dovendosi calare il Giro intorno del ponte allorché dovrà l'indoratore indorare li Capitelli de Pilastri e Colonne a me riuscirà più Commodo non solo fare li laterali delle finestre superiori, ma de Voltini delle Medeme, riuscendo allora uguale la tinta de voltini con quella de Laterali, per altro intendo (se non le Capacita questa ragione) di eseguire li suoi ordini.

Io spero ne primi del entrante Settimana auto terminato la volta che aperò le farò intera del giorno che avrò scansate tutte le tavole, acciò V.S.Ill.ma con altri che le capitava venga a Vedere se l'ho soddisfatta, mentre io lo riconoscerò da una Sua Generosità.

Il Sign. Checco Sarti a veduto quanto io ho fatto nei sei voltini che sono sotto li porticchetti introduttori ne due appartamenti ne laterali della Galleria, onde avendo bisogno di denari prego V.S.Ill.ma se si contenta riconoscermi di tal fatica di scudi dodici.

Il frutto di questo lavoro viene però ricompensato solo parzialmente dal marchese. In una lettera del 22 aprile 1744, Appiotti reclama infatti:

fui sodisfatto del intiero del pattuito del Volto [ovvero della volta]; ma vi è restato, come le dicevo in altra mia li Voltini de due laterali da Capo e piedi della detta Galleria, che V.S.Ill.ma in faccia del Luogo mi disse avessi dipinto pure, che sarei stato soddisfatto non entrando nel patto, e vi è ancora tutto il Cornicione Venato a Marmo di Carrara, per Ordine del Sign. March. Sigismondo, ed il camerino della stanza ove dormì sua eminenza, con tutti li pezzi de Zoccoli sopra le porticine di tutti li Camerini, e un paracamino nella prima Anticamera e Capo le Scale

e continua chiedendo cifre specifiche per ogni lavoro; supplica poi il marchese per aver «fatto in particolare tutti li voltini delle sopra finestre della Galleria, ed ammannire l'altre con il Zoccolo di color perla».

Per quanto sia difficile per il momento stabilire se Tommaso Appiotti sia l'effettivo autore dei disegni delle impressionanti quadrature prospettiche della volta della Galleria di Lanciano, a lui spetta con altissima probabilità la progettazione di diversi elementi decorativi della galleria, come si evince anche dal fatto che, nella succitata lettera del 22 aprile 1774, Appiotti supplichi la restituzione di «quelli quattro bozzetti che feci vedere a V.S.Ill.ma e che lasciai

¹⁸ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 146, fasc. 637.

¹⁹ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 149, fasc. 642.

²⁰ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 67, fasc. 310.

²¹ Entrambe si trovano in AGB, *Archivio amministrativo*, busta 153, fasc. 649.

nella stanza ove Ella dorme a Lanciano»; a lui va inoltre sicuramente attribuita la realizzazione materiale della volta, delle voltine laterali, di tutti gli ornamenti murari della galleria e di numerosissime altre decorazioni negli appartamenti di Lanciano. Dalle lettere che Appiotti scrive tra il 1759 e il 1777 a Bandini, a Sarti e a Cristina Azzolino, moglie del marchese, emergono infatti chiaramente i cantieri in cui egli ha lavorato (Palazzo Tinti a Sanseverino Marche, Palazzo Nannarini a Fermo, Palazzo Castellani a Senigallia) e le sue apprezzate qualità di decoratore, le quali si affiancavano spesso a quelle di pittore figurista. Nonostante Appiotti si trovi spesso a dover supplicare di essere pagato, il rapporto con Alessandro Bandini, che fu il suo protettore e promotore anche presso altri committenti, continuò anche quando nel 1777 il marchese decise di rinnovare l'appartamento nobile del palazzo di Camerino, nel quale egli ebbe l'occasione di lavorare sui disegni realizzati per il marchese dall'architetto romano Pompeo Schiantarelli (1746-1805)²².

4. *La committenza artistica di Alessandro Bandini Collaterali*

Il nome di questo architetto, che dopo la formazione romana avrà enormi fortune a Napoli e in Calabria e che quando lavora per Alessandro Bandini è proprio in procinto di partire per Napoli, ove lo «chiama un'incombenza di molto riguardo»²³, è legato anche all'apparato decorativo della galleria, dal momento che, in una lettera scritta da Roma il 12 luglio 1777, Schiantarelli promette di inviare presto «il disegno del consaputo Tremò della Galleria di Lanciano»²⁴. Dall'inventario del palazzo di Lanciano, redatto nel 1797, a seguito della morte di Alessandro Bandini, risultano infatti presenti nella galleria «n. cinque tremò con cornice intagliata e dorata con controfascia compagna, copertine di velo per li suddetti», che furono forse realizzati proprio su progetto di Schiantarelli. L'arrivo a Camerino di questo allievo romano di Ferdinando Fuga dimostra come le capacità attrattive di Alessandro Bandini siano finalizzate a emulare in provincia i grandi fasti della capitale, cui il marchese guardava con insistenza

²² In una lettera del 1777 Appiotti afferma di aver parlato direttamente con Schiantarelli dei lavori da farsi nell'appartamento nobile del palazzo di Camerino, mentre in un'altra, sempre del 1777, spedita alla marchesa, cita i disegni dell'architetto. Cfr. AGB, *Archivio amministrativo*, busta 157, fasc. 656-657. L'architetto deve essere dunque passato personalmente a Camerino, per vedere il sito su cui progettare l'intervento. Dalla corrispondenza di Sarti di questi anni risulta inoltre che nell'appartamento camerte hanno lavorato anche il maceratese Giuseppe Mattei e gli allievi di Gian Andrea Lazzarini, che avevano già dipinto alcune stanze a Palazzo Compagnoni di Macerata.

²³ È quanto Schiantarelli afferma in una lettera scritta da Roma l'11 febbraio 1778. AGB, *Archivio amministrativo*, busta 159, fasc. 659. L'incombenza dovrebbe essere con ogni probabilità la sistemazione del Museo Borbonico di Napoli, condotta in un primo momento insieme a Ferdinando Fuga. Cfr. Rubino 1973.

²⁴ AGB, *Archivio amministrativo*, busta 157, fasc. 656.

già nel 1765, quando fa arrivare da Roma una *Traslazione della Santa Casa di Loreto* di Marco Caprinuzzi per la chiesa di Santa Maria di Lanciano²⁵, e nel 1768, quando il palazzo di Lanciano non era ancora terminato e già cercava un pittore romano che potesse realizzare a un prezzo che a lui sembrasse consono la decorazione della volta.

In una lettera che Francesco Sarti invia al marchese da Roma il 14 dicembre 1768²⁶, il segretario afferma di essere andato insieme ad Antonio Cioli a visitare lo studio di Gaetano Lapis (1706-1773), un pittore nato a Cagli, nel pesarese, ma residente e operante a Roma²⁷:

sono stato col Sign. Cioli dal Pittore Sign. Lapis, il quale è un bravo uomo, ma per dire o fare pretensioni sopra il prezzo del Quadrone della Galleria vuol vedere il disegno e vuol sapere l'altezza e la larghezza del Quadro, sicché bisognerebbe ch'Ella lo mandasse in un Cannello di Latta ma bisogna prepararsi a qualche Centinaio, basta lo sentirà in appresso.

Qualche giorno dopo, ovvero il 21 dicembre, Sarti dice di aver preso accordi con Cioli, per andare dal pittore, ovvero da Lapis:

sono restato seco di andarlo a trovare dimattina, gli porterò il disegnetto della volta del Camerone e andremo insieme dal Pittore per sentire la pretenzione. Io porterò tutto con disinvoltura, come ò fatto per due tavolini che vorrebbe appetarmi il Sign. Cioli per S. 50 = le sole Pietre, che non fanno assolutamente per Lei. Ò pregato lo stesso Sign. Cioli a farmi aggiustare la mano di una statuetta in piedi, che ò acquistato per una delle nicchie del Vestibolo, che mi costa solo diciotto Paoli, e non posso ancora trovare la Compagna, come non posso trovare Semibusti di alcuna maniera.

Con ogni evidenza questa lettera testimonia che già a questa data il marchese era alla ricerca, sempre a Roma, di due statue da mettere nelle nicchie dei due lati corti della galleria, così come dei semibusti degli imperatori romani. Tre giorni dopo, il 24 dicembre, Sarti scrive di essere tornato da Lapis con il disegno:

questa mattina col Sign. Cioli siamo andati dal Pittore Sign. Lapis a fargli vedere il disegno della Volta del Camerone, egli à già subito riconosciuto, ch'è la copia di quello del Palazzo Decarolis, dice già ch'è della Scuola del Conca, e quando siamo poi al prezzo à detto, che in tela a olio non potrebbe farlo meno di duecento zecchini, il Sign. Cioli crede che forse si contenterebbe di Centocinquanta scudi, ma non so s'Ella vorrà fare questa spesa. È restato di farlo vedere ad un altro Pittore bravo, e più discreto, sentiremo che cosa richiederà.

²⁵ Mazzalupi 2011, pp. 211-212.

²⁶ Questa lettera di Sarti, insieme alle altre citate successivamente, sono conservate in AGB, *Archivio amministrativo*, busta 68, fasc. 311.

²⁷ La figura di Gaetano Lapis meriterebbe di essere meglio indagata. In questi anni il pittore era impegnato nel realizzare alcune opere nella chiesa di Santa Caterina a Roma, mentre al 1770 risalgono le sue uniche opere mitologiche (*l'Aurora* e *la Nascita di Venere*), realizzate per Marcantonio Borghese. Cfr. Arnesi 1976, pp. 30-32.

Queste due lettere dimostrano che in un primo momento Alessandro Bandini, attratto con ogni evidenza dal classicismo romano, aveva in progetto di far decorare la volta della galleria sul modello di quella esistente nel Palazzo De Carolis a Roma²⁸. La richiesta di duecento zecchini, tuttavia, dovette sembrare al marchese alquanto esagerata, visto che, in una lettera inviata da Roma il 31 dicembre dello stesso anno, Sarti afferma:

ella pensa benissimo rispetto al Quadrone, perché questi Romani sono troppo preziosi. Sono stato a visitare i Quadri del famoso Battoni nel suo studio, ch'è eccellente ne ritratti. Due Inglesi Amici si sono fatti ritrattare insieme in un Quadro grande in piedi e gli danno cinquecento zecchini. Che gli ne pare?

È proprio un peccato non sapere che cosa ne pensasse il marchese del prezzo di cinquecento zecchini per un ritratto a figura intera di due inglesi eseguito dal celeberrimo Pompeo Batoni (1708-1787)²⁹. Sta di fatto che nel frattempo Antonio Cioli aveva trovato un altro pittore, quello annunciato nella lettera del 24 dicembre e disposto a svolgere il lavoro per molto meno. È ancora Francesco Sarti che, purtroppo senza rivelare il nome del pittore, scrive al marchese in una lettera, sempre inviata da Roma e datata per errore 4 gennaio 1768, mentre doveva essere certamente già il 1769:

l'altro Pittore, che à trovato il Sign. Cioli farebbe il Quadrone per ottanta scudi, e forse per settanta, e per avere un saggio della maniera della stessa Pittura mi à portato un Quadro alto di S. Antonio da Padova, di cui fa un regalo a V.S.Ill.ma con alcune Stampe e con alcuni Libri, che tutto tengo presso di me. La maniera di tal Pittore mi par buona, ma non molto ricercata benché lo stesso Sign. Cioli lo tiene per un secondo Raffaello. Ella faccia i suoi Conti e non accomodandole la Spesa mi dica in risposta, che avendo sentita la pretensione del primo Pittore à già fissato il suo pensiero con alcuno di quelli, che favori nominarmi.

Qualche giorno dopo, ovvero l'11 gennaio del 1769, Sarti riscrive al marchese per comunicare che ha recuperato il disegno della galleria (che evidentemente non può essere lo stesso portato da Lapis, né quello ordinato ad Appiotti il 3 febbraio 1769) e che ha un appuntamento col pittore:

²⁸ Nella volta della galleria di Palazzo De Carolis a Roma ci sono in realtà tre quadri riportati: *Bacco*, *Venere e Cerere* di Giuseppe Chiari, *Diana* di Benedetto Luti e *Il carro del Sole* di Luigi Garzi. A Sebastiano Conca si deve invece il quadro riportato nella volta di un salone sulla facciata del palazzo, chiamato oggi Sala della Sapienza e decorato con *Il trionfo della Virtù*. Cfr. Bocca 1961, pp. 48-50; Giuggioli 1980, pp. 361-369; Zanella 1994, pp. 43-50; 55-58. Probabilmente il disegno portato a Lapis doveva essere una copia di questo dipinto, ma mi riservo ovviamente di approfondire in futuro la questione.

²⁹ Non mi è stato possibile per il momento identificare con esattezza questo ritratto di due amici inglesi in piedi in un unico quadro, ma probabilmente a questa data, il 1768, dovrebbe trattarsi di un'opera simile al *Sir Sampson Gideon e un compagno*, conservata alla National Gallery of Victoria, Melbourne, firmata e datata 1767. Cfr. Clark 1985, pp. 306-307; Bowron, Kerber 2007, p. 69.

Ò parlato con Sign. Cioli sull’Affare del Pittore, e del disegno della Galleria, che ci è voluto due giorni per recuperarlo, perché il Corriere l’aveva lasciato in dogana, e ci siamo dati l’appuntamento per Venerdì mattina a quindici ore in Casa sua ove farà trovare il Pittore, egli farà un serio discorso sopra tutte le cose, e si risolverà quale che sarà per la meglio relativamente alla di Lei intenzione.

In una lettera, monca purtroppo della parte finale con la data, ma probabilmente successiva a queste ultime, Sarti mostra il suo entusiasmo per questo pittore trovato da Cioli, disposto a fare il quadrone per 70 scudi (come annunciato nella lettera del 4 gennaio) e i disegni dei quadri (quelli che poi in realtà realizzerà Garbi) per uno zecchino l’uno:

ieri mattina stetti in Congresso col Sign. Cioli, e ‘l Pittore il quale farà il Quadrone per 70 =, e li disegni de’ Quadri della Galleria per un zecchino l’uno, e resterà servita bene, perché il Pittore è eccellente e ieri con mio piacere andai a vedere un suo Quadro dal Mons.re Bottari in Casa Corsini, ch’è veramente bello. Il disegno della Galleria è piaciuto al Sign. Cioli, e per una più fiera approvazione ci sentirà qualche Bravo Architetto, dice però che la spesa andrà avanti assai, onde faccia bene prima i suoi Conti, perché non abbia a restare come la Villa di Casa Barnabò fuori dalla Porta di Foligno.

Malgrado anche questa trattativa con un emulo di Raffaello, addirittura gradito a monsignor Giovanni Gaetano Bottari, bibliotecario di palazzo Corsini³⁰, non andò a buon fine, nell’estate del 1770 un pittore forse romano, consigliato di nuovo da Antonio Cioli, è sicuramente presente a Camerino, al servizio del marchese. In una lettera inviata da Roma e datata 21 luglio 1770, Cioli prega Alessandro Bandini di avvisare il pittore che lavora presso di lui «che in questo giorno, è passata a miglior vita la celebre Madama Tibaldi Subleiras», ovvero la pastellista Maria Felice Tibaldi (1707-1770), moglie di Pierre Subleyras³¹; in un’altra, sempre spedita da Roma, ma il primo agosto, Cioli dichiara di essere contento di sentire che il marchese sia soddisfatto dell’operato del pittore. Per avere l’aiuto di quest’ultimo, nel realizzare a carbone lo schizzo di «due statue rappresentanti un Noè con l’Arca a Piedi, e l’altra un Aron vestito da sacerdote con l’arca del Testamento a piedi parimenti» da dipingere a Cesolo (oggi frazione di Sanseverino Marche), Tommaso Appiotti scrive ad Alessandro Bandini il 25 agosto dello stesso anno³². Non v’è dubbio, dunque, che questo artista fosse a Camerino, sebbene non sia chiaro in quale cantiere fosse occupato.

Nell’estate del 1773, mentre fervono i lavori di Appiotti a Lanciano, il marchese è con ogni probabilità ancora alla ricerca di un pittore capace di realizzare le otto tele mitologiche per la galleria, che poi commissionerà ad

³⁰ Sull’importante ruolo svolto da questo personaggio pressì i Corsini cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2013.

³¹ Su questa interessante figura di donna artista cfr. Fresnault-Deruelle 2008.

³² Queste tre lettere sono conservate in AGB, *Archivio amministrativo*, busta 148, fasc. 640.

Anton Maria Garbi, con cui è in contatto dall'autunno dello stesso anno. In una lettera inviata ad Alessandro Bandini il 10 agosto da Camerino, Francesco Sarti, evidentemente rispondendo ad una sollecitazione del marchese, in quel periodo probabilmente a Roma, afferma: «Credo bene che sia una cosa sorprendente la Pittura di Monsù Mens. Egli è ora il Pennello de più celebri ma non sono spese da Provincia». Con altissime probabilità, dunque, tra i vari pittori che in quel momento andavano per la maggiore a Roma, il marchese non aveva escluso neanche la possibilità di avere al proprio servizio l'inarrivabile Anton Raphael Mengs (1728-1779)³³, un arcade eccellente, perfetto per realizzare quadri mitologici, ma troppo costoso anche per Alessandro Bandini.

Nonostante il marchese, dopo aver interpellato Lapis e valutato Batoni e Mengs, ripieghi per la decorazione della Galleria di Lanciano su Garbi e Appiotti, il risultato finale, davvero impressionante già ad una visione d'insieme, stupì anche i primi osservatori. In un'ode scritta da Emidio Pannelli, professore di eloquenza all'Università di Camerino, in occasione delle nozze del primogenito Sigismondo (1754-1814) con Elisabetta Missini di Orvieto, avvenute nel 1778, ma a lungo preparate³⁴, il poeta canta gli sposi che vanno a risiedere nella «marmorea mole», meglio definita, in una nota al testo, in questo modo³⁵:

Lanciano Feudo della Famiglia Bandini, dove si uniscono li novelli Sposi, e dentro la cui antica, e forte Rocca mercè il genio nobile del Sign. Marchese Alessandro Bandini Padre dello Sposo vi è ora magnifico Palazzo con vasta, e grandiosa Galleria ornata di Statue, Marmi, Cristalli, ed isquisite Pitture.

La galleria è inoltre descritta con versi aulici, nei quali si citano le numerose tele mitologiche di Garbi, quando si immagina lo stupore provato dalla sposa nell'ammirare lo splendore del «fastoso albergo»:

[...]

Da tali Amor, da tali Grazie cinta
Entrerà lieta nel festoso albergo,
Ove sa, che Imeneo l'attende, e chiama
Di persa nuzial le tempie ombrato;
E tale al rimirar le tele, i fregi
Le volte sazie d'or, gli sculti marmi,
E i folgoranti tremuli cristalli
Gioja, e stupor la ferirà, che lente,
Ed abbagliante dal beante obbietto

³³ Con altissime probabilità il marchese aveva potuto ammirare la Sala dei Papiri della Biblioteca Vaticana, commissionata a Mengs da Clemente XIV nel 1772 e terminata entro la fine del 1773. Cfr. Casale 2007/2008, con bibliografia precedente.

³⁴ Cfr. AGB, *Archivio storico*, busta 25, fasc. 430 e busta 26, fasc. 444, ove sono conservati diversi atti relativi alle pratiche matrimoniali.

³⁵ *Alli nobilissimi sposi* 1823, pp. XLV-XLVII. Questi componimenti sono scritti principalmente da pastori arcadi e nel volumetto si avvisa che gli autori, anche se cantano talvolta divinità pagane, sono tutti saldamente cristiani.

Sospesa intorno volgerà le luci,
 Per poi fissarle ove pennello industrie
 Col temprar risplendenti ombre, e colori
 Atteggjò vaghe immagini spiranti.
 E in contemplare, o Dafne fuggitiva,
 Cui mentre l'aura il crin apre, e disperge
 Crescon i rami le inalzate braccia,
 O sopra il suo torello inghirlandato
 In mezzo a' flutti la smarrita Europa
 Stringer con una mano il corno breve,
 E coll'altra raccor la sottil veste,
 Che pel vento ondeggiar, e al lembo estremo
 Stillar si mira, e biancheggiar di spume,
 E dove altera Pallade, che ceda
 Il Nettunio tridente all'asta sua,
 E il destrier bellicoso al glauco ulivo,
 Dove del Sol la Suora cacciatrice
 Tra le Ninfe compagne, e fra le prede,
 Che gode vezzeggiando a un bianco veltro
 Palpare il collo, e le pendenti orecchie,
 E dove aprendo, e già scotendo il grembo
 La giovinetta sposa di Titone
 Versar pioggia di fior, mentre quei fiori
 scesa dall'alto Ciel ruggiada imperla:
 D'Elisa, o Genio, un placido sorriso
 Vedrai sul labbro lampeggiar, con cui
 Ti sembrerà, che dica: o Ninfe, o Dive,
 Del mio sembiante al paragon cedete.
 Tu allora al fianco le ti appressa, e dille:
 Questo, o donna Gentil, fulgido albergo
 Farti può fede, qual dell'arti belle,
 E degli Attici genij il fior raccolse
 Del tuo Gismondo il Genitor beato:
 [...]

In questi ultimi versi, attraverso gli sposi, il poeta celebra in realtà Alessandro Bandini, che nell'allestire quel «fulgido albergo» ha raccolto il fior «dell'arti belle e degli Attici genij». Non è un caso allora che il realistico “ritratto” del Palazzo di Lanciano, presente nella tela di Garbi col *Riposo di Diana* (fig. 4), sia affiancato dalla veduta di Atene nella *Disputa tra Minerva e Nettuno* (fig. 5): nell'accesa fantasia del committente Lanciano doveva probabilmente essere una sorta di nuova Atene, preparata in funzione delle nozze del suo primogenito Sigismondo, che vi sarebbe andato ad abitare³⁶.

Ovviamente questo sogno di gloria, nutrito dalla solida formazione umanistica del committente, collide con l'isolamento e la perifericità del sito,

³⁶ Dalla corrispondenza di Francesco Sarti risulta infatti che il “marchesino” Sigismondo andava spesso a Lanciano a seguire personalmente i lavori.

come fa opportunamente notare Pietro Verri al fratello Alessandro, che aveva visitato il palazzo nel 1793. Quest'ultimo, infatti, lasciata Roma per recarsi a Camerino ove la sua amata marchesa Boccapaduli aveva una residenza, scrive al fratello Pietro il 29 aprile 1793 e, dopo essersi lamentato per il clima uggioso, prosegue dicendo³⁷:

Faccio però quando posso delle gite ne' contorni, e ieri sono stato ad una villa da qui distante cinque miglia, un tempo de' Duchi Averani signori di questo Ducato, ed ora della Casa Bandini. La situazione è una Valle fra i colli: vi scorre un piccolo fiume detto Potenza, ma serpeggiando vi forma diversi effetti pittorici. L'attual Padrone il Marchese Bandini vi ha fabbricato un salone così magnifico e per la grandezza, e per l'architettura, e per i Mobili che io non poteva mai aspettare in tal luogo. Sarà lungo cento passi, a volte, altissimo, con pilastri, e colonne di scaiola che imitano il marmo, stucchi dorati, specchi, pitture ecc.

L'entusiasmo di Alessandro, che dimostra quanto dovesse apparire maestosa la galleria ad un osservatore colto dell'epoca, per la sorpresa che destava trovare un simile ambiente in un palazzo tra i boschi, è "smontato" però dal fratello Pietro che, mostrando le sue riserve nei confronti della nobiltà pontificia, il 15 maggio dello stesso anno risponde al fratello dichiarando:

È molto interessate la descrizione della villa Bandini, io però non amerei di possedere un salone che sempre sarà vuoto, e che mi fa presente lo squallore d'un paese deserto. Odescalchi nel Borgo di Como va innalzando una Regia, e vi spende nell'edificarla un patrimonio. Ma il Sig.^r M.^{se} Bandini avrà trovato il magnifico palazzo opera de' Duchi, e la bellezza del luogo, l'ampiezza delle sue rendite, il bisogno d'occuparsi, l'amore delle belle arti giustificano il suo gusto³⁸.

In sostanza, secondo Pietro Verri, Alessandro Bandini è un nobile che, disponendo di soldi e tempo, si è potuto permettere il lusso di avere buon gusto nella committenza; tuttavia, sempre secondo Verri, egli ha allestito senza badare a spese una galleria principesca in un luogo decentrato, periferico, destinato ad essere vuoto, deserto. Il severo illuminista lombardo non sapeva invece che nello scegliere i suoi artisti il marchese era stato molto oculato nell'investire il suo denaro, dimostrando di guardare sempre ai più aggiornati modelli della capitale, ma di sapere anche molto bene che certi pittori come Mengs, ma anche Lapis e Batoni, «non sono spese da Provincia».

³⁷ Verri 2008, p. 338. Sui viaggi della Boccapaduli con Alessandro Verri cfr. Raponi 1996; Pieretti 2007; .

³⁸ Verri 2008, pp. 353-354.

Riferimenti bibliografici / References

- Alla nobile, e magnanima donzella la Signora Lavinia Voglia Patrizia Camerinese che con mirabile esempio di costanza, e pietà veste l'abito religioso...* (1756), Camerino: Nella Stamperia del Gabrielli.
- Alli nobilissimi sposi il Signor Marchese Sigismondo Bandini di Lanciano, e Rustano Patrizio di Camerino e la signora Elisabetta Missini patrizia di Orvieto* (1823), Macerata: Presso Bartolommeo Capitani.
- Arnesi C. (1976), *Gaetano Lapis i dipinti*, Urbania: s.e.
- Barroero L., Caretta P., Metelli C. (2000), *Pittura del Seicento e Settecento. Ricerche in Umbria, 3: la Teverina umbra e laziale*, Treviso: Canova.
- Bocca A. (1961), *Il Palazzo del Banco di Roma*, Roma: Staderini.
- Bowron E.P., Kerber P.B. (2007), *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, New Haven – London: Yale University Press.
- Casale V., Falcidia G., Pansecchi F., Toscano B., Barroero L. (1980), *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria, 2*, Treviso: Canova.
- Casale V. (2007/2008), *L'affresco di Mengs nella volta della Stanza dei Papiri: i risvolti di una sofferta esecuzione*, «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XXVI, pp. 157-174.
- Catani E. (1988), *Nuovi documenti per l'archeologia urbisalviense: gli scavi Bandini nella seconda metà del XVIII secolo*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XXI, pp. 253-295.
- Catani E. (1989), *Scavi pontifici nel 1777 nella Marca anconetana: Marano, Recina, Falerone, Urbisaglia*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», 93, pp. 191-274.
- Clark A.M. (1985), *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford: Phaidon.
- Componimenti per l'esaltazione dell'E.mo e R.mo Principe Antonio Saverio Gentili Patrizio Camerinese alla Sagra Porpora* (1731), Camerino: Appo il Gabrielli per Saverio di Simone.
- Consolati P. (1999), *I Giustiniani-Bandini*, Tolentino: Fondazione Giustiniani Bandini.
- Delogu G.F. (2005-2006), *Tre opere datate di Anton Maria Garbi e altre aggiunte al catalogo*, «Notizie da Palazzo Albani», 34/35, pp. 195-207.
- Di Paola P. (1999), s.v. *Garbi, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, pp. 258-260.
- Fioretti D. (1996), *Nobiltà e biblioteche tra Roma e le Marche nell'età dei Lumi*, Ancona: Proposte e ricerche.
- Fioretti D. (2005), *Lettere dal collegio. La formazione di Sigismondo e Francesco Chigi e di Alessandro Bandini (XVIII secolo)*, in *Educare la nobiltà*, Atti del Convegno nazionale di studi (Perugia, Palazzo Sorbello, 18-19 giugno 2004), a cura di G. Tortorelli, Bologna: Pendragon, pp. 223-261.

- Fresnault-Deruelle P. (2008), *Le bien curieux manège d'Arlequin*, in *La liaison*, Actes du huitième colloque du CICADA (4-6 décembre 1997), sous la direction de B. Rougé, Pau: Publications de l'Université de Pau, pp. 109-115.
- Ginzburg S. (2008), *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano: Electa.
- Giuggioli A. (1980), *Il Palazzo De Carolis in Roma*, Roma: s.e.
- Mazzalupi M. (2011), *Appunti di storia dell'arte per Castelraimondo*, in *Castelraimondo nell'anniversario dei 700 anni dalla sua fondazione*, a cura di P. Moriconi, Camerino: Arte Lito, pp. 201-214.
- Moscusi D. (2013), *L'apparato decorativo del piano nobile del castello di Lanciano di Castelraimondo*, in *Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea. II. La Forma Urbis. Città reale e città immaginata*, Atti del XLVII convegno di studi storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 26-27 novembre 2011), Macerata: centro di studi storici maceratesi, pp. 455-485.
- Perari M.E. (1979), *Anton Maria e Domenico Garbi*, «Esercizi», 2, pp. 65-71.
- Pieretti M. (2007), *Il Viaggio d'Italia di Margherita Sparapani Gentili Boccapaduli*, in *Scrittura di donne. La memoria restituita*, Atti del convegno (Roma, 23-24 marzo 2004), a cura di M. Caffiero, M.I. Venzo, Roma: Viella, pp. 61-77.
- Pierguidi S. (2004), *Il programma sacrificato ai pittori: la gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, pp. 129-168.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2013), *Giovanni Gaetano Bottari "eminenza grigia" della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, Atti della giornata di studi (Roma, Palazzo Poli, 27-28 gennaio 2005), Milano: Silvana Editoriale, pp. 157-170.
- Raponi N. (1996), *Alessandro Verri e il trattato di Tolentino*, «Quaderni del Bicentenario», 2, pp. 121-131.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, II, Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Riccomini E., Bernardini C., a cura di (1998), *Donato Creti. Melanconia e perfezione*, Milano: Olivares.
- Rime in occasione che vestono l'abito religioso nell'inclito monastero di S. Salvatore di Camerino le nobili zitelle Teresa e Rosa Strada de' Signori di Beldiletto* (1763), Camerino: Nella Stamperia del Gabrielli.
- Rime negli sponsali degl'Ill.mi Signori, il Signore Francesco De Sanctis Patrizio di Fabriano e la Signora Marchesa Teresa Maculani Perbenedetti Patrizia di Camerino* (1745), Camerino: Nella Stamperia del Gabrielli.
- Rime per le faustissime nozze de' nobili, e ragguardevoli sposi Sebastiano Valentini patrizio di Camerino e Rosa Francolini patrizia di Fermo* (1767), Camerino: Nella Stamperia del Gabrielli.

- Rime per le splendide famosissime nozze de' nobilissimi sposi Giuseppe Conti de' Conti di San Maroto Cavaliere di Santo Stefano patrizio camerinese e Teresa de' Conti Grassi patrizia bolognese...* (1706), Camerino: Nella Stamperia del Gabrielli.
- Rubino G.E. (1973), *La sistemazione del Museo borbonico di Napoli nei disegni di Fuga e Schiantarelli (1777-1779)*, «Napoli Nobilissima», XII-IV, pp. 125-144.
- Verri P. e V. (2008), *Corrispondenza*, a cura di S. Rosini, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Zanella A. (1994), *I palazzi della Banca di Roma. Palazzo De Carolis*, Roma: s.e.

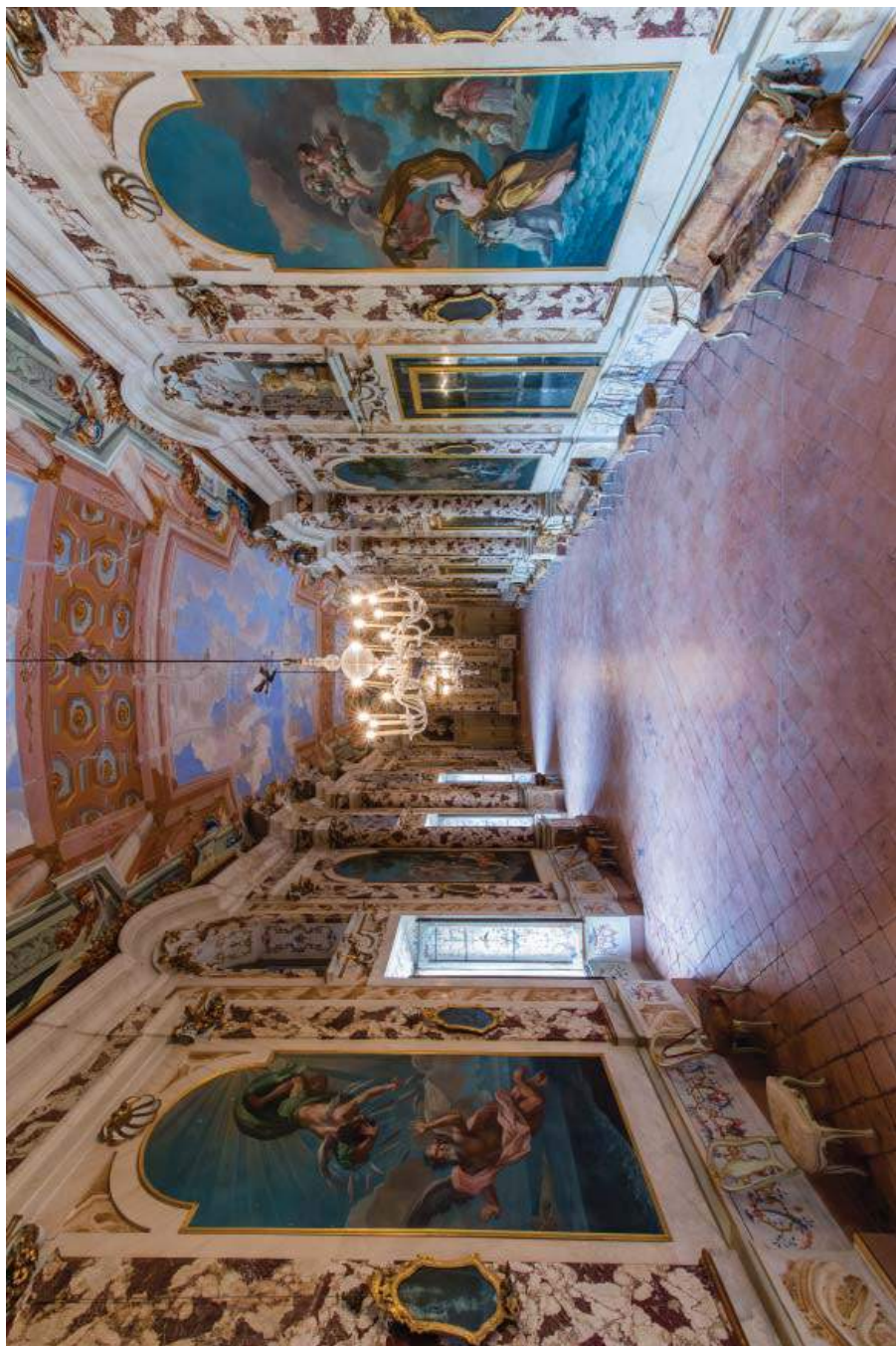
Appendice

Fig. 1. Galleria del Castello di Lanciano, Castelrainondo (MC)



Fig. 2. Anton Maria Garbi, *Mercurio e Paride*, Galleria del Castello di Lanciano, Castelraimondo (MC)



Fig. 3. Anton Maria Garbi, *Aurora e Zefiro*, Galleria del Castello di Lanciano, Castelraimondo (MC)



Fig. 4. Anton Maria Garbi, *Il Riposo di Diana*, Galleria del Castello di Lanciano, Castelraimondo (MC)



Fig. 5. Anton Maria Garbi, *La Disputa tra Nettuno e Pallade*, Galleria del Castello di Lanciano, Castelraimondo (MC)

Recensioni

Letizia Gaeta (2012), *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, Galatina: Mario Congedo Editore («Saggi e testi. Collana diretta da Lucio Galante»), 174 pp.

Quello dei rapporti artistici tra Italia e Spagna tra XV e XVI secolo costituisce uno dei nodi più affascinanti e insieme più intricati della storia dell'arte, sul quale molto inchiostro è stato versato nel tentativo di riconsegnare agli studi un tassello fondamentale per la comprensione delle influenze che l'Italia ebbe nei confronti delle realtà artistiche limitrofe. In questo contesto, uno dei meriti maggiori del testo di Letizia Gaeta, *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel '400*, è sicuramente l'aver indagato un punto chiave della vicenda, quello che coinvolge la vita e l'attività di Juan de Borgoña, pittore che contribuì a far viaggiare gli stilemi italiani nel cuore della penisola iberica, la Castiglia, sfumandoli di suggestioni eterogenee.

Avventurandosi con decisione nella storiografia relativa alle vicende artistiche che videro coinvolto Juan de Borgoña,

l'autrice mette in ordine una messe di informazioni, riuscendo a delineare con chiarezza il percorso artistico del pittore francese; scrive Letizia Gaeta stessa al principio del suo lavoro: «L'obiettivo della mia ricerca non è smentire o confermare, bensì "rivedere", mantenendo saldo il filo della storia dei diversi osservatori critici, senza pregiudizi e condizionamenti» (p. 15). Di fatto, oltre a raggiungere il suo obiettivo, l'autrice mette sul piatto anche alcune interessanti ipotesi.

Alla luce di queste premesse, il punto di partenza della ricerca non può che essere l'analisi di quella parte di storiografia che più a fondo ha indagato quanto di «italianizzante» ci sia nel pittore borgognone: la studiosa italiana, riuscendo a mettere ordine nella gran mole di studi, ce ne restituisce un quadro chiaro ed esaustivo. Scopriamo così che ciò su cui la storiografia sembra essere concorde è l'ipotesi di due viaggi di Juan in Italia, i quali avrebbero condotto l'artista ad acquisirne alcuni modi pittorici. D'altra parte però, se la doppia sortita italiana dell'artista sembra essere un dato ormai assodato, la stessa sicurezza non si riscontra riguardo a quelli che

dovettero esser stati gli approdi dei viaggi. L'ambiente lombardo, che già nel 1923 era stato individuato da Valerian Von Loga come uno dei punti cardine della formazione del pittore francese, venne chiamato in causa tra gli altri da Roberto Longhi, che suggerì di individuare nella Roma di Sisto IV e nella Lombardia di Bergognone le due tappe principali del viaggio italiano di Juan. Aggancio, quello alla Roma di Sisto IV, sottolineato anche da Adele Condorelli, la quale vide nello stile di Juan l'eco dei modi di Antoniazio Romano. Se si aggiunge che Chandler Rathfon Post riconobbe nello stile di Juan, oltre che l'influsso degli stilemi lombardi, quello dei modi tipici della Firenze di Ghirlandaio, e che attribuì alla sua mano le due tavole conservate ad Atri, si ottiene un quadro piuttosto denso di riferimenti. C'è poi un'ulteriore cifra caratterizzante lo stile di Juan che la storiografia mette in evidenza e che Letizia Gaeta richiama nel suo contributo: si tratta di quel fiamminghismo di declinazione francese che sia Chandler Post sia Adele Condorelli mettono in relazione con il secondo viaggio italiano di Juan, che lo avrebbe portato verso il 1505 in Lombardia, consentendogli di entrare in contatto anche con l'area ligure-provenzale.

Risulta dunque evidente da quanto esposto nel testo che l'Italia costituì un punto di riferimento importante, anche se non esclusivo, per il pittore borgognone. Tanto più che, come ricorda l'autrice, nei perduti lavori del chiostro della Cattedrale di Toledo, Juan compare dal 1495 in qualità di «frescante», tecnica in quel tempo poco praticata in Castiglia, ma ampiamente diffusa nel contesto italiano: la data d'inizio della partecipazione di Juan a quest'opera diventa così un termine *ante quem* rispetto al primo dei due viaggi italiani dell'artista.

All'interno del contesto appena descritto

si pone poi un incontro fondamentale per lo sviluppo dello stile di Juan, quello con Pedro Berruguete. Il nome del pittore palentino viene comunemente chiamato in causa dalla storiografia in virtù di una certa continuità stilistica tra lui e Juan de Borgoña, anche alla luce del fatto che la realtà documentaria attesta che un contatto tra i due ci fu verso il 1495, nell'ambito dei già citati lavori del chiostro della cattedrale toledana. La questione è piuttosto intricata e l'autrice si muove con metodicità, ripercorrendo le tappe principali della vicenda documentaria legata al Berruguete urbinato e toledano e arrivando a proporre una suggestiva ipotesi, nella quale Pedro e Juan sarebbero contemporaneamente presenti in Italia nell'ultimo ventennio del Quattrocento, al tempo dell'intenso traffico politico-diplomatico tra Roma e Toledo.

Con precisione viene affrontata l'analisi del percorso di Berruguete, fondamentale per comprendere il rapporto che dovette esserci stato tra lui e Juan. Le luci vengono puntate sul problema principale relativo a questo artista: se sia lecito, cioè, identificarlo con il «Magister Perus spagnuolus» citato in un documento dell'aprile del 1477 come «habitor Urbini». Se così fosse, si avrebbe allora la prova di un soggiorno italiano dello spagnolo, terminato nel 1482 con la morte di colui che ne aveva richiesto i servigi, il duca Federico da Montefeltro. Infatti, un documento citato nell'800 (ma non rinvenuto nel corso di una ricognizione archivistica) documenterebbe nel 1483 il pittore palentino nell'ambito della cattedrale di Toledo. Tale identificazione è resa particolarmente ostica dalla difficoltà di stabilire un collegamento tra le opere castigliane di Pedro e i dipinti eseguiti a Urbino; a ogni modo una prova del supposto soggiorno urbinato del pittore di Palencia sembra esser fornita dalla tavola

con la *Decollazione del Battista* realizzata nel 1485 per la chiesa di Santa Maria del Campo a Burgos, caratterizzata da nitide reminiscenze dell'ambiente ducale.

L'idea di Gaeta è quella di «una collaborazione professionale tra i due pittori non di tipo maestro-allievo, ritenendo Borgoña non molto più giovane di Berruguete» (p. 51). I due pittori avrebbero quindi condiviso un soggiorno in Italia tra gli anni '70 e '80 del Quattrocento, poi, una volta tornati in Castiglia, avrebbero dato vita a un rapporto di collaborazione; infatti, «nell'ultimo lustro del Quattrocento Borgoña e Berruguete si ritrovarono insieme a portare avanti una serie di prestigiosi lavori in un rapporto professionale che dovette essere di reciproca autonomia formale, all'interno di una bottega che associava personalità diverse» (p. 62). La possibilità suggerita dall'autrice è che Pedro, in occasione della sua esperienza italo-urbinate, abbia condiviso con Juan de Borgoña anche un soggiorno nella Roma di Sisto IV tra il 1480 e il 1483. Oltre a entrare in contatto con i modi di artisti quali Antoniazio, Ghirlandaio e Perugino, Juan avrebbe avuto l'opportunità, grazie a questo soggiorno, di familiarizzarsi con la tecnica dell'affresco e di entrare poi a Toledo nel giro di Berruguete.

L'esempio costituito dai cantieri romani, la decorazione della Cappella Sistina su tutti, sembra aver rappresentato tra l'altro una fonte di ispirazione per le campagne di rinnovamento promosse dai cardinali Pedro Gonzalez de Mendoza e Francisco Jiménez de Cisneros tra Quattro e Cinquecento, riguardanti principalmente gli ambienti della cattedrale di Toledo. Così i viaggi compiuti dagli artisti spagnoli in questo periodo di tempo vengono spiegati da Letizia Gaeta in virtù della volontà da parte dei prelati iberici, committenti della

maggior parte delle imprese pittoriche toledane, di uniformarsi alla cultura artistica italiana.

C'è un episodio che viene individuato dall'autrice come particolarmente esemplificativo del rapporto tra Pedro e Juan e del ruolo che quest'ultimo ricopriva nella Toledo di fine secolo, quello relativo ai lavori nel chiostro della cattedrale. Affidata prima a Berruguete, la realizzazione degli affreschi vide all'opera Juan a partire del giugno del 1495. Secondo l'autrice, questo passaggio di consegne è da mettere in relazione al fatto che nel febbraio dello stesso anno Cisneros era succeduto come arcivescovo di Toledo a Mendoza. Sarebbe quindi stato Cisneros, guidato dalla volontà di proporre per Toledo una *facies* ancora più «italiana», a puntare su Borgoña per la sua maggiore affidabilità nel gestire la tecnica ad affresco e per una maggiore consapevolezza matematica nella costruzione dello spazio pittorico.

Anche se, come abbiamo avuto modo di vedere, nel testo vengono indagati a fondo i problemi relativi al rapporto di Juan de Borgoña con Pedro Berruguete e con la cultura artistica italiana di fine '500, l'analisi di Letizia Gaeta non si esaurisce però qui. L'autrice ci conduce infatti all'interno di un altro grande nodo che riguarda il pittore borgognone, quello relativo alle innegabili influenze fiammingo-provenzali che caratterizzano il suo stile. Viene sottolineato a tal proposito come già alla fine del Quattrocento esistessero dei legami tra la Francia meridionale e la Castiglia, i quali contribuirono a far viaggiare nella penisola iberica i modi di artisti come Jean Changuet e Josse Lieferinxe. Ciò permetterebbe di porre Borgoña sulla rotta che dalla Provenza porta alla Spagna, e di ricondurre alcuni suoi grafismi ed eleganze a una prima educazione provenzale,

riguardo la quale però si registra una significativa carenza di notizie.

A proposito della componente fiammingo-provenzale dello stile di Juan c'è poi un ulteriore punto su cui far chiarezza: lo studioso francese Léon Honoré Labande aveva segnalato nel 1932 un documento del novembre del 1502 nel quale un certo «Jean de Bougogne» risulta attivo ad Avignone nella decorazione della cappella dei Notai. Possibile che l'artista menzionato ad Avignone nel 1502 sia proprio Juan de Borgoña, come già aveva sostenuto Charles Sterling? L'autrice si esprime in termini possibilistici, anche alla luce del fatto che la cronologia delle opere toledane di Juan sembra ammettere la possibilità di un suo soggiorno avignonese verso la fine del 1502.

A questo sembra poi intrecciarsi la questione della componente lombarda. Alcune opere di Juan, mostrando una certa familiarità con gli stilemi propri di Bergognone, potrebbero corroborare l'ipotesi, già ventilata dalla critica, di un suo viaggio in Lombardia. Sarebbe allora possibile «che Borgoña abbia frequentato l'area geografica che va dalla Provenza a Genova fino alla Lombardia» (p. 72).

La densità e la quantità dei problemi affrontati rende purtroppo impossibile in questa sede entrare nel merito di tutto ciò che è stato preso in esame dall'autrice, vale però la pena di soffermarsi almeno su di un'ultima questione, quella relativa al Retablo di Bolea. L'autore di quest'opera, ad oggi non ancora identificato, mostra di avere una certa familiarità con i modi di Juan de Borgoña, e sembra essere, alla luce di un'analisi stilistica, lo stesso che portò a termine le due tavole conservate ad Atri. Si tratta di un collegamento importante, proposto dalla critica e sottolineato dall'autrice che, inserendosi a pieno titolo nell'ambito del «Rinascimento mediterraneo» indagato da Ferdinando

Bologna, contribuisce a chiarire i rapporti tra il Regno di Napoli e la Spagna.

Il libro di Letizia Gaeta, che arriva in alcuni punti a coinvolgere anche la miniatura e la scultura, costituisce un importante punto di riferimento per chi intenda avventurarsi nell'ambito dei rapporti artistici tra Italia e Spagna. Una cosa che di certo va ascritta tra i meriti di questo lavoro, redatto con una prosa accattivante, è che i confronti proposti per spiegare lo stile di Juan vengono illustrati dall'autrice anche figurativamente attraverso il continuo riferimento al corredo di immagini posto in fondo. Le immagini accompagnano il testo chiarendolo e puntualizzandolo di volta in volta.

Leonardo D'Agostino

Cobianchi R. (2013), *Lo temperato uso dele cose. La committenza dell'Osservanza francescana nell'Italia del Rinascimento*, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, («Medioevo francescano: Arte», 2), XXIII + 187 pp.

In the year 1457, the General Chapter of the Franciscan Observants in Milan approved a decree according to which every newly erected edifice should be supervised by a building committee. This decision was made because of the constant expansion of the Franciscan Reform branch and is an evident indication of a major dilemma: the wish to follow St. Francis' Rule of Poverty on the one hand, and to yield to the desire of private donors for splendour and abundance on the other. In this respect, the concept of a «temperato uso dele cose» (or «usus moderatus», set out in the *Constitutiones Bernardini* of 1440, p. 8), which the title of this publication refers to, represented a useful arrangement allowing the building committees a certain degree of freedom in their approach to private commissions. This «usus moderatus», here referring to the difficult compromise the Observants

had to find between obedience to the Rule and opportunism concerning important benefactors, is a leitmotif running all the way through this study. In fact, right from the beginning the author indicates that his book will not demonstrate a linear coherence in the art politics of the Reform Franciscans, but rather will show their exceptional pragmatism.

Roberto Cobianchi's study investigates the artistic patronage of the Franciscan Observants in the Quattrocento until the official division of the Order in 1517. The book is based on his doctoral thesis submitted to the University of Warwick in 2004, which earned the Paul Sabatier-Prize from the Società Internazionale di Studi Francescani, Assisi in 2006. The research focuses on the Observant settlements in the Province of Bologna, which approximately corresponds to present-day Emilia-Romagna but in the 15th century was divided into numerous minor territories. However, the author does not allow himself to become bogged down in analyzing the "periphery" but continually sets his results in the context of Observant churches all over Italy. Beginning with an overview of the

architectural features and the spatial liturgical arrangement of churches in the Italian Provinces, Cobianchi zooms in to scrutinize those of the Bolognese Province. He then broadens his view to take the pictorial decoration of Observant churches in Italy into account and finally elaborates on frescoes, altarpieces and certain painters active in the Province of Bologna.

In doing this, Cobianchi undoubtedly fills an academic void. So far, art-historical research has concentrated mainly on different aspects of mendicant architecture of the 13th and 14th centuries¹. As for the Quattrocento there have mainly been studies on specific topics such as iconographical strategies in the cult of Bernardino of Siena². Despite the growing interest in 15th century Franciscan Observance in recent times³, there has

been little comprehensive research (geographically and in terms of artistic genres) into Franciscan artistic patronage apart from monographic studies⁴.

Cobianchi's approach is neither chronological nor does it monographically trace the individual sites. Rather, he assembles different complexes of ideas that the topic offers. Methodologically, the study is based on an analysis of documentary record, mainly the legislation (*Ordinationes*) of the Bolognese Province, which is exceptionally well preserved for the period 1458 to 1525, and additional sources such as chronicles. The quantity of the material examined suggests further studies of other Provinces of the Order in Italy and beyond. Quite conscious of the problem of the scarcity of information available on pictorial decoration, the author chooses the approach of comparative iconographic analysis for this aspect of his study.

The central thread of the book already becomes evident in the first chapter with a discussion comparing the macro-

¹ For a current review of research on Franciscan (excluding Assisi) and Dominican architecture of the Due and Trecento in its context see Bruzelius C. (2012), *The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages: an overview of recent literature*, «Perspective», 2, pp. 365-386.

² See, amongst others, Cobianchi R. (2009), *Fashioning the imagery of a Franciscan Observant preacher*, «I Tatti studies», 12, pp. 55-83; Israëls M. (2007/2008), *Absence and resemblance. Early images of Bernardino da Siena and the issue of portraiture*, «I Tatti studies», 11, pp. 77-114.

³ See, for example, Società Internazionale di Studi Francescani, a cura di (2013), *I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*, Atti del XL convegno internazionale in occasione del 550° anniversario della fondazione del Monte di Pietà di Perugia, 1462 (Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012), Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo (Atti dei convegni della Società Internazionale di Studi Francescani e del Centro Interuniversitario di Studi Francescani: Nuova serie, 23); Pellegrini L., Varanini G.M., a cura di (2012), *Fratres de familia: Gli insediamenti dell'Osservanza*

minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV), Caselle di Sommacampagna, Verona: Cierre (Quaderni di storia religiosa, 18).

⁴ One of the pioneer studies is Nova A. (1997), *Konservative Theorie und innovative Praxis bei den Franziskaner-Observanten als Auftraggeber der bildenden Künste*, «Zeitsprünge», 1, pp. 7-21; see also Guidi R. L. (2010), *Dentro e attorno alla chiesa francescana del Quattrocento italiano*, «Archivum Franciscanum historicum», 103, n. 1/2, pp. 95-143. For an example of a monographic architectural study on an Observant church see Marksches A. (2001), *Gebaute Armut. San Salvatore e San Francesco al Monte in Florenz (1418-1504)*, Monaco: Deutscher Kunstverlag (Aachener Bibliothek, 2). A most profound exemplary account of an Observant high altarpiece is Israëls M., a cura di (2009), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro altarpiece*, Firenze: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti, 25), 2 voll.

situation of the Italian Observance with micro-patterns of specific phenomena and examples in the Bolognese Province. Cobianchi starts with a general historical introduction to the situation of the Franciscan Observance during the 15th century, focusing on the Order's legislation and its principal decisions on artistic production. He then, in a kind of close-up, continues with a brief presentation of the twenty-five Observant convents in the Province of Bologna (only fourteen of which have survived) based on the records of the Bolognese *Ordinationes* and following the overall dynamics of the settlements.

In the second chapter, the author introduces some early Observant churches from different Provinces, analyzing their architectural typology and the disposition of liturgical space inside them. For the mid-Quattrocento, he is able to conclude that, despite the relativization of the ideal of absolute poverty, churches were built following a common single-nave scheme with a rood screen and choir stalls placed behind it but in front of the high altar. In contrast to what has just been claimed to be the norm, we are then confronted with an exception. Newly constructed as a «chiesa reliquiario» (p. 42) for Saint Bernardino, the basilica of San Bernardino at L'Aquila includes a dome and therefore clearly breaks with the dictum of «usus moderatus». The chapels flanking the nave of the church of San Bernardino near Siena (known as the *Osservanza*) and the cupola added later are similarly uncommon elements in the Observant architectural typology and thus earned harsh criticism from the confreres. Although there had been minor protests against the sumptuous Aquilano edifice (not, as is stated, none at all), one can absolutely agree with Cobianchi's deduction that this church achieved an accepted

singular status as the mausoleum for the Franciscan Observants' first canonized friar. The exceptional phenomenon of other supplementary cupolas added later to Observant buildings (Pesaro, Venice, Urbino) is convincingly explained by the funerary function of these churches honouring distinguished donors.

Architecture and decoration in the Province of Bologna come into focus in the third part of the book. The architectural principles of the Province's early Observant churches can generally be summarized as a single-nave church with a vaulted choir chapel, a rood screen and choir stalls, although divergent tendencies persisted. Cobianchi's careful examination of his sources permits a profound contribution to the debate on the placement of the friars' stalls in their churches: they were almost always positioned in front of the high altar.

Due to the increasing demand for family chapels from the mid-15th century onwards, they began to be tolerated and were successively attached to churches. However, stylistic decisions about the decoration of these chapels seem to have been little influenced by the friars. The outside appearance of churches was often characterized by gabled façades and porticoes, the latter being used as burial sites.

Cobianchi identifies a group of late-Quattrocento churches (Busseto, Cortemaggiore, Cotignola), built on a more spacious scale with several aisles, frequently flanked by chapels and with articulated solutions for apses and vaulting. In fact, a document from the 1493 Chapter in Imola proves that cross vaults were considered standard in the whole Province.

One of the most important findings in this volume is the early presence of confessionals in the sphere of Observant

influence⁵. In most of the churches of the Bolognese Province, «confessoria» (p. 66) were part of the permanent furnishings. Distinct masonry confessional compartments with a grill facing the convent zone (surviving at Santa Croce at Villa Verucchio for instance) granted an effective separation of the sexes. Here, moreover, Cobianchi offers a stimulus for gender research.

Conflicts regarding the plan for the restructuring of San Nicolò at Carpi, which was to be altered into a centrally-planned dynastic mausoleum for Alberto Pio III, demonstrate the challenging relationship between demanding lay patrons and the Observants, who were bound by the Rule of Poverty while wanting neither to obstruct their patron in principle nor to give up their authority. The fourth chapter is dedicated to painters and painting in the Italian Observant Provinces. Internal decorations that are still largely intact can be found in the Observant churches in Montefalco and Verona. Both possess high altarpieces with Mariological motifs, which can be regarded as an expression of the Franciscan devotion to the Virgin.

A section on the richly decorated and privately financed library in Verona emphasises the problem of the impossibility of identifying the originator of the library frescoes even if the iconographic programme was doubtlessly developed by the Observants.

With a change in perspective towards the producers of works of art, the two painters Marco Zoppo and Carlo Crivelli are introduced, who on several occasions

worked for the Observance in the Marche. Crivelli's iconic representations of Observants who had either died in an odour of sanctity or recently been canonized served to promote cults of friars and were extremely widespread in the third quarter of the Quattrocento.

Starting from a discussion of Domenico Ghirlandaio's *Coronation of the Virgin* in Narni, Cobianchi elaborates on the predilection for this motif, which becomes almost an indicative element of the Umbrian Observance's churches. At the same time, he points to the iconographic control in the Umbrian Province, where in some cases reference to Ghirlandaio's painting was explicitly requested. However, he also indicates modifications which merge the specific iconographic formula invented by Ghirlandaio with the *Assumption of the Virgin*.

For the mystery of the Immaculate Conception, which became a controversial issue at the end of the Quattrocento, painters mostly opted for previously established scenes enriched with eloquent details or inscriptions. Only at the turn of the Cinquecento did the Observants promote more original iconographies, but they did not neglect paintings that would have been adequate for the Conventuals as well. On the other hand, there were also cases of "iconographic antagonism" between the two Franciscan branches with the aim of reciprocally surpassing each other. This can possibly be found in the obvious similarities of the altarpieces by Giovanni Bellini for the Conventuals at San Francesco in Pesaro and Marco Zoppo's altar painting for the Observants' church in the same town.

While mentioning the particular but well-studied case of the *tramezzi* painted with scenes of the passion of Christ in the Lombardy and Piedmont regions, Cobianchi stresses that at a certain

⁵ See also Cobianchi R. (2006), *The practice of confession and Franciscan Observant churches: new architectural arrangements in Early Renaissance Italy*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 69, 3, pp. 289-304.

point the Observants gave initiative to completely new decoration typologies.

In the final chapter, the discussion returns to the Province of Bologna and deals with the pictorial decoration of church interiors there. Unfortunately, few frescoes have been preserved, particularly those on the, originally often painted, façades. At the end of the Quattrocento, pictorial series of the clipei of important members of the Order were widespread (examples survive in Cortemaggiore and Ravenna).

An interesting aside explains the Bolognese Observants' attitude to conservation matters. Detaching a painted lunette by Correggio at Parma (c. 1546) saved the painting from demolition and seems to have been motivated by esteem for the artist, who had recently died, and the mosaics of Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna were protected during a vast reconstruction project (1514-1520), probably because of their status as time-honoured relics from an early Christian past.

Mariological subjects dominate the Bolognese Province's high altar paintings with a marked preference for the *Coronation of the Virgin*. Particular iconographic details (like a flying infant Jesus in Santissima Annunziata, Bologna) can be traced back to the influence of the Observants. Occasionally there are representations of Observants as donors (as can be reconstructed for the predella of the high altarpiece at San Paolo in Monte, Bologna), which testify to an immediate contribution by the friars to the commission and choice of the subject matter of works of art.

The high altar painting in San Nicolò at Carpi (*Lamentation over the Dead Christ with Francis and Bernardino* by Cima da Conegliano, 1495/97), which was most likely commissioned by Alberto III Pio, demonstrates once more the

interesting role of lay patrons. The subject of the painting fits well with Observant spirituality, while the tendency to enrich the *Lamentation* scene with non-biblical figures indicates the influence of the patron. Sculptural terracotta *Lamentation* ensembles, which were very popular in the Bolognese Province at the time, occasionally seem to have integrated portraits of their commissioners integrated (see, e.g., Guido Mazzoni's terracotta group at Santa Maria degli Angeli, Busseto, 1476-1477). In the case of the high altar panel at Santissima Annunziata in Parma, which was commissioned by Rolando Pallavicino of Roccabianca, the Observants seem to have affected the choice of the artist Francesco Zaganelli, who, together with his brother Bernardino, frequently worked for the Observance in the Bolognese Province. A cautious interpretation of his discoveries protects Cobianchi here from rash generalizations, which is also true for the other parts of the book. He therefore leaves open what cannot be unequivocally resolved, for instance whether the preference for the Zaganelli brothers, or even earlier for Andrea della Robbia, can be explained by a conscious decision of taste or rather by patterns of tradition.

Cobianchi's concluding remarks are kept relatively short; this depends on the fact that each chapter already closes with a succinct summary and is probably also conditioned by the comprehensive yet concise foreword (in English) by the dissertation's scientific supervisor, Julian Gardner, who provides many additional stimulating ideas and outlooks. About 170 figures in black and white adequately accompany the text even though in some cases further illustrations or coloured details would have been useful (e.g., the less well-known frescoes of Santa Maria delle Grazie in Covignano/Rimini). The

volume is supplemented by an appendix of important sources, a very helpful index and an extensive bibliography, which is extremely valuable for anyone dealing with the art, architecture and artistic patronage of the Reform Franciscans in the 15th and early 16th centuries.

In conclusion, Cobiañchi's publication is a crucial contribution to research on Observant art and architecture as well as on the corresponding control measures of the Provincial legislation. In particular, the problems of private patronage in the sphere of Italian Reform Orders during the Quattrocento are exemplarily demonstrated by the increasing influence of local rulers and dynasties on the interior decoration of churches in the Province of Bologna. In relating his study of an individual region to phenomena in and the documentary records of other Italian Provinces, the author finds the golden mean between the periphery of the «Provincia Bononie» and the situation in the remainder of the Franciscan Provinces. Correlations with cautiously chosen analogies from other areas of Observant influence thus assure the broad significance of the results of this study.

Pavla Langer

A.G. Cavagna (2012), *La biblioteca di Alfonso II Del Carretto marchese del Finale. Libri tra Vienna e la Liguria nel XVI secolo*, Finale Ligure: Centro Storico del Finale, 429 pp.

Spesso i libri importanti nascono da ritrovamenti fortuiti. Altrettanto spesso, se attorno a queste *inventiones* non si agisce con un metodo di ricerca scientifica di alto livello, il valore intrinseco della *trouvaille* rischia di venire vanificato da un approccio limitante e privo di quella visione di insieme che restituisce negli studi la reale complessità dei fenomeni storici e culturali. Nel caso del libro di Anna Giulia Cavagna si può senz'altro sostenere che, dove il ritrovamento archivistico è senz'altro straordinario, altrettanto eccezionale è l'approccio multidisciplinare e rigorosamente scientifico con cui la studiosa ha saputo avvicinarsi a esso, riuscendo a fare le domande giuste ad una documentazione che ha risposto con una quantità eccezionale di informazioni latenti e capaci di ricreare non solo l'identità di una raccolta libraria, quanto la fisionomia di un personaggio, di un feudo e, in parte, di una fetta della cultura

europea della seconda metà del XVI secolo.

Tutto ha origine dalla citazione di Giambattista Cavasola negli Atti del Convegno *La Spagna, Milano e il Finale: il ruolo del Marchesato tra Medioevo ed Età Moderna* (1991, ed. Finale Ligure: tip. Bolla 1994) e dalla successiva acquisizione da parte del Centro Storico del Finale della riproduzione della *Nota de varij libri della libreria de Marchesi di Finale*, conservata presso l'Archivio Doria Pamphilij di Roma. L'approccio e la competenza di Anna Giulia Cavagna in materia libraria permettono poi non solo di poter fruire dell'utilissima trascrizione di questa *Nota* dei libri che conta oltre mille volumi descritti con una precisione decisamente inusuale per l'epoca, ma di riuscire a leggere dietro e dentro di essi la cultura europea, la vocazione politica e il gusto artistico del proprietario. Alfonso II del Carretto non è infatti una figura di semplice inquadramento, tanto che l'autrice dedica giustamente alla disamina della sua personalità e dei suoi interessi e viaggi europei l'intera sezione centrale del volume (*Il proprietario della Nota: libri, immagini e diplomazia*, pp. 65-122). Lo

stretto rapporto con Vienna che porta il Marchese del Finale a soggiornarvi per due volte e, significativamente, a lungo, è frutto anche della situazione di instabilità politica che regna nel finalese: in entrambi i casi infatti la “corsa a Vienna” è consigliata proprio da rivolte e sommosse che spingono Alfonso II a ricercare la protezione e l’impegno dell’Imperatore per porre fine alle ingerenze e agli interventi armati della Repubblica di Genova, che mal sopporta l’autonomia concessa al Marchesato troppo nei pressi dei propri confini. La complessità di queste vicende politico-sociali si riflette anche nella scelta dei volumi per quella “biblioteca ideale” che Alfonso comincia a raccogliere nei suoi soggiorni esteri: volumi di storia, manuali di buon governo e resoconti di regni antichi e contemporanei cominciano a entrare nella sua *Nota* dei libri e vengono significativamente associati dall’autrice, suddivisi per gruppi tematici, alle vicende storiche che coinvolgono il Marchese. Intelligentemente Anna Giulia Cavagna mette a nudo anche la volontà esplicita di una propaganda per immagini operata dal Del Carretto attraverso ritratti diffusi sotto forma di incisioni (almeno due delle quali assolutamente inedite) e mutate direttamente dall’uso dell’immagine che veniva utilizzato alla corte viennese. Le incisioni di corredo, come i ritratti su tela, dovevano inoltre accompagnare i libri nella biblioteca che si sarebbe dovuta allestire a Castel Gavone, la rocca che oggi sovrasta Finalborgo e residenza dei Marchesi, ma anche essere diffuse sul territorio in maniera capillare, in modo da assolvere alla funzione di “manifesti elettorali” nei confronti dei sudditi, sempre più sobillati dalle potenze straniere ostili all’autonomia del marchesato del Finale. Tornando, come fa l’autrice nella terza parte del volume (*La descrizione bibliografica della Nota*, pp. 123-

172), sul documento che tramanda la composizione e le acquisizioni effettuate per la costituenda biblioteca, perchè assume grande importanza nel panorama culturale ligure la *Nota* del Carretto? Soprattutto perché mette in relazione il mondo ligustico, anche se nella particolare situazione del Marchesato del Finale, con l’ambiente culturale europeo e viennese in particolare, evidenziando come il rapporto tra il centro dell’Impero e la sua periferia si mantenesse anche sulle solide vie tracciate dalle relazioni culturali. Lo “specchio culturale” costituito dai volumi permette, pertanto, di ricostruire una catena di interessi, ricerche, suggestioni appartenute ad Alfonso II del Carretto e che contribuiscono notevolmente a trasformarne l’ormai stereotipata immagine di tirannucolo ignorante consegnataci dalla storiografia ottocentesca e sino ad ora mai messa in discussione da nuove indagini. È esattamente questo il compito dello studioso dei libri: mostrare come la produzione letteraria e, di conseguenza, la formazione delle librerie, che di questa produzione sono composte, siano fondamentale tassello da porre nello scacchiere che identifica la cultura di un’epoca, per meglio comprenderne le altre e forse più manifeste emergenze, come la politica, la produzione artistica e lo sviluppo sociale. Non bisogna dimenticare infatti che il XVI secolo fu teatro di vere e proprie “migrazioni di sapere”, veicolate dalle grandi librerie degli intellettuali: Pietro Bembo e poi, dopo di lui, Gian Vincenzo Pinelli (nato a Napoli da una famiglia di origine genovese, ma radicato in ambiente padovano) determinarono il centro di gravità della cultura nord italiana; più nel piccolo, il medico genovese Demetrio Canevari raccolse una strepitosa biblioteca di carattere medico-scientifico nei suoi viaggi tra la città ligure e Roma.

Molte altre, inoltre, sono in questi anni le raccolte librerie che nascono sul territorio ligure, spesso come diretta risposta a influssi culturali mutuati da soggiorni esteri dei proprietari (innegabile infatti è l'influsso dovuto al lungo soggiorno anversano, identificabile nella passione per lo sperimentalismo geografico-matematico, che è possibile riscontrare tra i volumi posseduti da Gerolamo Balbi sul finire del XVI secolo), ma in quasi tutti i casi lo studioso si scontra con l'aspra laconicità delle fonti documentarie: semplici elenchi di libri privi spesso delle più basilari informazioni che trascendano il titolo e l'autore, rendendo così di fatto impossibile – in mancanza della conservazione, quanto mai rara, dei testi – l'identificazione puntuale delle edizioni che questi personaggi possedevano. Nel caso della *Nota* di Alfonso II invece il discorso è radicalmente diverso: il documento è precisissimo e la puntuale trascrizione, nonché il meticoloso lavoro di identificazione, ha permesso alla studiosa non solo di identificare l'edizione posseduta da Alfonso II, ma spesso di poter ritrovare gli esemplari stessi che a lui erano appartenuti e che oggi sono conservati, a causa di una dispersione felicemente descritta come "stellare", in molte e distanti biblioteche europee. Come già si è sottolineato, questo testo appare straordinario dal punto di vista dell'applicazione di una metodologia scientifica inappuntabile, a cui fa da cornice la ben visibile volontà di rendere lo studio della documentazione e della *Nota* dei libri uno strumento rivelatore di un più ampio sistema culturale all'interno del quale essa è stata generata. Sta adesso agli studiosi e in particolare a quelli che si occupano del panorama culturale genovese tra XVI e XVII secolo, raccogliere l'invito lanciato da questo volume e contribuire a creare un sistema

di studi che possa costituire un metro di paragone all'interno del quale sia possibile tracciare una rete di corrispondenze, legami e influenze culturali sino ad ora mai realizzata in maniera organica. Se infatti si deve trovare un limite a quest'opera dall'alto valore di studio, esso è proprio quello di non avere, nel panorama degli studi attuali, un valido corrispettivo che ne permetta una utile contestualizzazione: troppo distanti nel tempo appaiono infatti gli studi del Prof. Rodolfo Savelli riguardo la biblioteca del Canevari, mentre ad altre epoche storiche (in particolare al tardo Settecento) afferiscono in gran parte le pubblicazioni di Alberto Petrucciani. Approfondire lo studio della cultura attraverso la lente di ingrandimento delle raccolte librerie appare infatti una sicura strada per poter meglio comprendere i fenomeni artistici, sociali e politici che andarono a caratterizzare fortemente lo svolgersi di un periodo così straordinario per Genova e la Liguria come gli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, di cui il volume di Anna Giulia Cavagna è testimone ormai imprescindibile per la ricchezza e l'oggettiva importanza della metodologia e delle novità presentate.

Giacomo Montanari

Classici

La frontiera nella storia dell'arte

Enrico Castelnuevo*

Abstract

Il testo qui pubblicato vuole essere un omaggio a Enrico Castelnuevo (1929-2014), da poco scomparso, uno dei più importanti storici dell'arte italiani e fra gli studiosi che maggiormente hanno contribuito alle ricerche di geografia artistica e all'apertura della storia dell'arte verso altre discipline. Fondamentali le riflessioni metodologiche nei saggi *Per una storia sociale dell'arte* (1976) e *Centro e periferia* (1979), scritto insieme a Carlo Ginzburg, più volte citati negli articoli di questo numero della rivista. *La frontiera nella storia dell'arte*

* Castelnuevo E. (1987), *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, a cura di C. Ossola, C. Raffestin, M. Ricciardi, Roma: Bulzoni, pp. 234-261, ried. in Castelnuevo E. (2000), *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, pp. 15-34. Il testo è stato mantenuto integralmente, note comprese, con il solo adattamento alle norme redazionali della rivista.

(1987) rientra nel filone di studio sul ruolo delle aree di confine nella circolazione artistica, uno dei più fecondi della carriera di Castelnovo: riflette sulla creazione delle frontiere nelle più varie accezioni, da quelle “reali” (geografiche, politiche) a quelle “inventate” dalla storiografia (le classificazioni stilistiche), dimostrando la complessità del campo artistico, «intersecato e percorso da limiti e confini».

The text published here is a tribute to Enrico Castelnovo (1929-2014), who died recently, one of the most important Italian art historians and among the scholars who have contributed most to the research of artistic geography and to open the history of art to other disciplines. Fundamental are the methodological reflections in the essays *For a social history of art* (1976) and *Centre and periphery* (1979), written with Carlo Ginzburg, as many time mentioned in the articles in this issue of the journal. The *Frontier in the history of art* (1987), is part of the series of studies on the role of border areas in the circulation of art, one of the main themes of Castelnovo's career: reflects on the creation of borders in various meanings, from the “real” one (geographical, political) to the “invented” one by historians (stylistic classifications), demonstrating the complexity of the artistic field, «intersected and crossed by limits and boundaries».

«L'art n'a pas de frontière». Non saprei a chi attribuire la dichiarazione che per il suo tono apodittico evoca il flaubertiano *Dictionnaire des Idées Reçues*, ma si potrebbe metterla in rapporto con un'altra antifona non meno ripetuta: il genio non ha frontiere. È un modo di esprimere la qualità superiore dell'opera d'arte e dell'operare artistico che, considerati frutti del genio, si vorrebbero non condizionati e non soggetti a limiti o a contingenze. Pierre Bourdieu ha illuminato il significato e le radici sociali e culturali di simili affermazioni¹.

La storia dell'arte invece, come quella di qualsiasi attività umana, è traversata da tutta una serie di limiti e di frontiere più o meno simboliche che differenziano e dividono il suo territorio; il loro studio sarà rivelatore delle tradizioni, delle stratificazioni, del conflitto all'interno del campo artistico e non solo di quello. Gli storici dell'arte non sono molto abituati a trattare questi temi e a utilizzare questi termini, tanto è vero che consultando un dizionario della critica d'arte come quello del Grassi² non si troverà, tra le voci «Fronte nuovo delle Arti» e «Frontone», alcun articolo sulla questione delle frontiere, il che non significa però che non si avverta l'esistenza di confini, limiti che non separano regni, principati o stati, ma stili, generi, iconografie, tipologie³ e, naturalmente, anche generazioni⁴.

È possibile distinguere tra frontiere spaziali e frontiere temporali, ma in certi casi le frontiere artistiche appaiono categorie che sono al tempo stesso sia spaziali che temporali, come quando si parla di «frontiere del gotico», un'espressione che può indicare sia i limiti della durata sia quelli dell'estensione

¹ Bourdieu 1979 *passim*.

² Grassi, Pepe 1978.

³ Cfr. ad esempio Kubach 1936, pp. 275 e ss.

⁴ Pinder (1926, ed. 1961).

del fenomeno. Talvolta il termine potrà venire utilizzato per evocare i limiti dello stesso campo artistico («frontiere dell'arte»), o per indicare quelle zone di ombra le quali penetrano nell'area legittimata espressioni che precedentemente ne erano state tenute fuori.

Vorrei fermarmi proprio sugli aspetti spaziali del termini in esame. Parlare di frontiere significa sottolineare la dimensione spaziale della storia dell'arte, l'iscrizione e la disposizione dei suoi soggetti nello spazio, nonché la percezione che di questo spazio si ha e si è avuta. Il che comporta tra l'altro una classificazione gerarchizzata dello spazio e, di fatto, una distinzione tra centri e periferie.

D'altra parte lo «spazio artistico» non è per lo più sovrapponibile a quello politico, fisico, linguistico, anche se casi di questo genere possono presentarsi.

La prima questione porterà proprio sullo stabilirsi delle frontiere: chi le ha delineate, come sono state tracciate? Occorrerà distinguere tra realtà dei fatti e immagini, e rappresentazioni (non meno reali), che delle frontiere sono state date. Su quest'ultimo punto non sorgono problemi, sono gli storici dell'arte coloro che hanno stabilito le immagini delle frontiere, che si sono auto designati a *regere fines*. Più complesso sarà lo scorgere su quali elementi si siano stabilite «le frontiere reali».

Frontiere artistiche saranno quelle linee, o piuttosto quelle aree dove si arrestano le manifestazioni di un certo stile, di certi tipi iconografici, di certe tipologie e prendono a manifestarsene delle altre: utilizzando un'immagine già da altri evocata, si potrà chiamare frontiera artistica la linea delle «isobare stilistiche».

Il tracciato delle frontiere dipende in parte dalle capacità di espansione di uno stile, ma il solo fatto di insistere su questo termine finisce per mettere in primo piano proprio quel concetto unitario di organizzazione degli elementi, dei modi e delle formule di rappresentazione indicato appunto come stile, che è creazione relativamente recente e la cui validità come categoria universale viene spesso rimessa in discussione. C'è d'altra parte da chiedersi se, nell'identificare il tracciato delle frontiere, non si corra il rischio di accettare supinamente immagini e classificazioni frutto di una sistemazione storiografica avvenuta a posteriori. Perché le frontiere artistiche che oggi ci appaiono evidenti non dipendono solo dalle capacità espansive di quegli insieme di schemi e formule che chiamiamo «stili», ma anche dalla capacità espansiva delle singole storiografie.

Molti dati sono da prendere in considerazione per identificare quali siano gli elementi che determinano il successo di certe formule e consentono dunque uno spostamento della frontiera. A parte le sistemazioni storiografiche, entrano in gioco i modi e le forme della produzione e del mercato artistico, l'organizzazione delle botteghe e delle logge, la trasmissione delle formule, l'atteggiamento verso la tradizione, le attese e le domande dei committenti, i criteri di apprezzamento del pubblico, dei pubblici. Eventi diversi – di carattere politico, sociale, religioso – finiscono per entrare in questa situazione determinando, tra l'altro, il mutevole

rapporto che intercorre tra centri e periferie⁵.

È noto quanto il mutare delle frontiere politiche abbia potuto avere conseguenze rilevanti sul variare delle frontiere artistiche. Potrà apparire triviale il dire che certi stili sono penetrati e sono stati imposti in un dato territorio sulla punta delle baionette, delle lance o delle alabarde, ma questo è stato spesso il caso. Non si affermerà tuttavia che questo tipo di penetrazione sia stato l'unico o il più frequente; fenomeni come l'irraggiamento, la diffusione, la ricezione, la resistenza non ubbidiscono necessariamente a strategie tanto brutali.

Gli storici dell'arte non hanno in genere attribuito un particolare importanza ai meccanismi che regolano questi fatti e non ne hanno indagati gli svolgimenti e la fenomenologia. La tesi che ha più largo corso è che l'innovazione – che per lo più viene fatta coincidere con quella che si è dimostrata la carta vincente – si imponga presto o tardi (in quest'ultimo caso si parlerà di «ritardo») altrettanto naturalmente di quanto la primavera si impone sull'inverno.

In realtà i fenomeni sono più complessi e schemi evolutivi di questo tipo non serviranno molto a chiarirne gli svolgimenti. Si potranno formulare modelli più elaborati analizzando come funzioni d'irraggiamento – o la diffusione –, come si confronti con i fattori di ricettività che regolano l'accoglimento o la resistenza. Si comprenderanno meglio così i modi e le ragioni dei mutamenti delle frontiere artistiche che si deformano, si espandono o si contraggono come membrane periferiche. Potremo anche mettere a confronto la proiezione verso l'esterno dell'irraggiamento – dinamica, centrifuga, volta ad espandersi verso la periferia – e quella, orientata in senso contrario, di un fenomeno quale la resistenza, che oppone all'espansione di determinate innovazioni la difesa di schemi e modelli che provengono da centri in qualche modo isolati ed emarginati.

Ma la resistenza non è solo difesa di vecchi schemi, è anche proposta di soluzioni alternative, come mostrano tra l'altro gli esiti di quell'atteggiamento verso il gotico francese che si è sviluppato nei centri italiani nel corso del Duecento e che ha portato a una ricezione assai selettiva di certi elementi e alla formulazione di proposte nuove. Che in Italia non ci sia un monumento dell'architettura *rayonnante* quale la si trova in vari paesi d'Europa, qualcosa come la cattedrale di Colonia, l'abbazia di Westminster o la cattedrale di León⁶, vale a dire che il caso italiano si diversifichi, nella sua ricezione degli elementi francesi, rispetto a quanto avviene nel resto dell'Occidente, è significativo, come è significativo il fatto che siano nate qui opere assai eterodosse rispetto ai modelli transalpini.

E tuttavia, se l'introduzione di un nuovo concetto, quale quello di “resistenza”, potrà essere utile a turbare la buona coscienza degli storici dell'arte avvezzi, in ogni occasione, a utilizzare il modello un po' troppo a senso unico

⁵ Castelnuevo, Ginzburg 1979, pp. 283 e ss.

⁶ Martindale 1967, p. 539.

dell'”influenza”, i fenomeni che sembrano rientrare in quest'orbita dovranno essere sottoposti ad attenti controlli incrociati, per evitare che ogni pluralismo di paradigmi venga accettato ed etichettato come un caso di resistenza, un termine che dovrà essere utilizzato solo in presenza di un rifiuto cosciente deliberato e documentato di seguire un modello, di subire un'influenza.

Riflessioni significative verranno anche dallo studio dei fenomeni di irraggiamento che si basano sulla presenza e sulla trasmissione dell'innovazione.

A questo proposito i geografi hanno elaborato dei modelli, come quello della diffusione attraverso la rilocalizzazione o della diffusione per espansione, hanno messo a punto strumenti come indici di concentrazione e indici di diffusione, si sono interrogati sul ruolo dei centri dell'innovazione, sui canali di propagazione, sugli effetti delle discontinuità fisiche, linguistiche, politiche, sui fattori di ricettività.

Ad affrontare in quest'ottica i problemi della diffusione dell'arte senese nell'Europa del Trecento, per esempio, si otterrebbero risultati significativi. Sarebbe interessante conoscere quanti artisti d'origine senese abbiano lavorato in un certo anno fuori della loro città, oppure seguire il percorso e i tempi della diffusione, quando l'innovazione raggiunge un centro, quando un altro e via dicendo⁷. Le cose non sono tuttavia così semplici; ci sono infatti aspetti che possono essere perfettamente omologati a quelli presi in considerazione dal modello geografico e che permettono quindi di utilizzare gli strumenti dei geografi, mentre per altri i problemi vanno visti diversamente. Il fatto, per esempio, che Meo da Siena e Simone Martini, entrambi pittori senesi, lavorino fuori di Siena nei medesimi anni non ha evidentemente il medesimo significato, anche se mostra le capacità espansive di Siena come centro di produzione artistica. Seguire l'allargarsi della sfera di attività degli artisti senesi non è a stessa cosa che il seguire la diffusione di una innovazione tecnica perché questa può essere descritta e caratterizzata in modo preciso e univoco, mentre un fenomeno vario e complesso come quello della pittura senese è meno precisamente definibile e configurabile. Di fatto i suoi protagonisti non sono strettamente intercambiabili: mentre uno può essere un conservatore come Meo da Siena e quindi esportare e diffondere certe formule e certi modi, un altro può essere un grande innovatore, come Simone Martini, e quindi diffondere altri elementi.

Ciò rimette in forse la possibilità di servirsi di questi indici; d'altra parte abbiamo ragione di pensare che l'espansione e la diffusione non avvengano linearmente, che ci siano dei salti. Sarebbe interessante in questo senso studiare – è stato fatto, ma mai in modo globale – il fenomeno della diffusione europea della pittura giottesca a Parigi, a Strasburgo, a Vienna. Essa non ha un percorso lineare che da Padova giunge a Vienna, di qui a Strasburgo e quindi a Parigi; al contrario, si hanno molti centri attivi contemporaneamente. Attraverso gli elementi che vengono imitati è possibile farsi un'idea delle immagini che si

⁷ Racine, Raffestin 1984; Huguenin *et al.* 1985.

avevano dei modelli e delle interpretazioni che se ne davano. D'altra parte, ritornando all'immagine della membrana deformabile che si inflette in un senso o in un altro a seconda delle capacità espansive di uno stile, ci sarà da riflettere sulle ragioni dell'impatto europeo della pittura senese, chiaramente maggiore di quello della pittura di stretta osservanza giottesca. Quest'ultima ha suscitato certamente una straordinaria impressione, ma essa si è concretizzata particolarmente nell'imitazione di un certo numero di elementi periferici, di dettaglio – le mensole aggettanti gli inquadramenti architettonici e così via –, mentre le influenze esercitate dalla pittura senese sono state più vaste e hanno coinvolto un maggior numero di elementi. Ora, quali sono le ragioni dell'accettazione, quali le ragioni della resistenza o dell'incomprensione? Sono questioni che dovrebbero essere regolarmente poste per far luce sul problema delle frontiere.

Un'altra particolarità di quelle che noi oggi percepiamo come frontiere artistiche è il fatto di non poter essere, per lo più, configurate globalmente: verso il 1260 i confini della pittura bizantina inglobano l'Italia quasi per intero, mentre assai diversa è la situazione per la scultura o l'architettura. Siamo dunque in presenza di una non coincidenza, di una diversità tra le frontiere delle varie tecniche legata di certo alla diversità delle tradizioni, ma anche alla diversità delle funzioni attribuite ai singoli prodotti.

Occorrerà anche verificare quali conseguenze abbia sulla classificazione degli oggetti osservati l'uso di determinate griglie interpretative da parte degli storici dell'arte, abituati a configurarsi il modello di uno stile unitario. Ernst Gombrich, critico di ogni interpretazione che postuli l'esistenza di uno spirito dominante, racconta come Panofsky fosse sconcertato dall'espressione «pittura gotica», vale a dire dall'allocatione alla pittura di un termine coniato per indicare uno stile architettonico⁸. Ed è certo che quelle che oggi scorgiamo come frontiere potevano, un tempo, non essere avvertite come tali⁹.

Ci sono dei momenti in cui non è facile scorgere delle frontiere; esse, per quanto possiamo giudicare, non sembrano esistere sul terreno stilistico, o, quanto meno, paiono essere assai tenui. Il primo caso che si può evocare è quello della pittura europea intorno all'anno 1400, quando essa partecipa di quello stile detto appunto internazionale, legato particolarmente ai centri di corte, la cui omogeneità fa sì che, come notava Panofsky, si abbiano grandi difficoltà a localizzare l'origine di un'opera a Parigi piuttosto che a Praga, a Valencia piuttosto che a Milano. Alla base di un simile fenomeno di cosmopolitismo sta l'emergere, in determinate circostanze storiche, di una particolare situazione del mercato artistico che vede un legame molto diretto ed esclusivo tra un gruppo

⁸ L'episodio è citato da Gombrich 1984, p. 322.

⁹ Cfr. Castelnovo 1983, pp. 183 e ss.

di committenti ristretto con forti legami reciproci, culturalmente e socialmente omogeneo, e gli artisti che per essi lavorano.

Un altro caso non meno celebre di internazionalismo artistico si era verificato molto tempo prima, nel corso dell'XI secolo, quando l'estendersi dell'attività di artisti itineranti sembrò spazzar via quei contrasti flagranti tra i tre blocchi artistici – ottoniano, anglosassone e mozarabico –, contrasti che marcavano la situazione verso l'anno Mille, un'epoca alla quale non si sarebbe potuto applicare la famosa espressione «*pour l'art roman il n'y a pas des Pyrénées*». Attorno al Mille, infatti, i Pirenei e la Manica sembravano impenetrabili confini artistici, mentre pochi decenni dopo non era più così. Chi venne a scompaginare in questo caso le polarizzazioni e le frontiere esistenti? In parte fu l'espansione politica e culturale della Francia (la conquista dell'Inghilterra da parte dei normanni, la presenza di abati francesi nei monasteri spagnoli); in parte fu certamente la crescente richiesta di artisti professionisti, non reperibili in loco e pertanto chiamati da lontano. Questi, con i loro spostamenti, contribuirono alla diffusione di stili regionali e nazionali in un movimento comune ai paesi posti su ambedue i versanti delle Alpi o dei Pirenei e su ambedue i lati della Manica, che è un fatto significativo del periodo romanico¹⁰.

Fenomeni di tal genere ci pongono molti interrogativi. Ci sono state infatti delle resistenze. Quando per esempio lo stile internazionale romanico è giunto a Silos, si sono manifestate delle opposizioni da parte degli ultimi rappresentanti del mondo artistico mozarabico¹¹. Sappiamo anche che uno dei motori dell'unificazione stilistica sono stati gli artisti itineranti. Ora, è questo problema che varrebbe la pena di seguire, di indagare: in certi momenti sembra estremamente limitato, in altri invece, quando la domanda cresce, si generalizza. Talora questi artisti itineranti, arrivati in un luogo, si fermano e sono attivi così a lungo nella stessa area da dar luogo al nascere di una tradizione.

Abbiamo una larga documentazione sugli artisti itineranti, attraverso i testi e attraverso le opere: un caso esemplare per il periodo storico che qui ci interessa è quello del celebre Fulco, che nell'XI secolo è chiamato a Saint-Aubin di Angers e che ci resta una ventina d'anni lavorando in varie tecniche. Più tardi troviamo mobilitate addirittura delle *équipes*, come per esempio un gruppo di artisti bizantineggianti all'opera nel battistero di Parma, poi a Sant'Abbondio di Ranverso in Val di Susa e ad Aime in Tarantasia, giusto sotto il Piccolo San Bernardo¹². Nel Quattrocento, un caso spesso evocato è quello del viaggio di Robert Campin da Tournai alla Provenza con relative conseguenze¹³.

Molti anni fa Paul Frankl scriveva¹⁴ che il *Gast Künstler* (Artista-ospite operante in una comunità diversa dalla propria) doveva essere per lo storico

¹⁰ Nordenfalk 1973, in particolare p. 443.

¹¹ Schapiro 1982, pp. 33 e ss.

¹² Bertelli 1982, p. 271.

¹³ Troescher 1967.

¹⁴ Frankl 1938, p. 938.

dell'arte un *Ersatz*, un surrogato, dell'esperimento di laboratorio. Non è questo un terreno su cui si sia fatta molta strada, eppure sono episodi che meritano di essere indagati su ampia scala per far luce sulla realtà delle frontiere e sulla possibilità di aggirarle, di metterle in crisi. In questo senso è da prendere in considerazione anche il problema delle opere itineranti, dei viaggi delle opere da un luogo all'altro.

Un discorso sulle frontiere dovrà sempre passare per le immagini che delle frontiere si sono di volta in volta avute e il primo requisito per arrivare a tracciare dei limiti spaziali è la coscienza di una diversità nel fare artistico, proprio a diversi popoli. Si potrebbe risalire sino a Vitruvio e alla sua denominazione degli ordini dorico, ionico, corinzio, che affidava a ciascun ordine un'origine geografica, riprendendo la celebre distinzione tra i modi musicali ionico, attico, frigio, analoga a quella tra i modi della retorica. Criteri di differenziazione stabiliti in base all'origine geografica troviamo negli inventari medievali dove di parla di *opus romanum*, *veneticum*, *anglicanum*, *theutonicum*, *cyprense*, *atrebatense*, *lemovicense* e via dicendo. Si tratta qui di distinzioni tra tecniche, tra diversi tipi di oreficeria.

Talora queste distinzioni geografiche vengono portate sul terreno dell'architettura. Una cronaca dell'abbazia olandese di Rolduc riporta che nel 1108 l'abate Ailbert d'Antoing costruì una cripta *scemate longobardino*¹⁵; oltre un secolo e mezzo dopo troviamo impiegata in un'altra cronaca un'espressione divenuta celebre e che ha fatto molto discutere: *opus francigenum*¹⁶; il testo, scritto da Burchard di Hall, parla della ricostruzione della chiesa di Wimpfen im Tal, nella regione dell'alto Reno, voluta dal decano del capitolo Richard di Seidesheim che aveva fatto appello a un «*peritissimo in architectoria arte Iathomo qui tunc noviter de villa parisiens e partibus venerat Franciae*» cui era stato chiesto di costruire l'edificio «*opere francigeno ex sectis lapidibus*».

Non sappiamo come si debba interpretare l'espressione *scemate longobardino* (schema lombardo) impiegato dal cronista a proposito della cripta di Rolduc; verosimilmente indicava un tipo di cripta elaborata nell'Italia del Nord verso il Mille, profonda, impiantata sotto l'abside, estesa a tutto il coro della chiesa, coperta di volte a vela sostenute da colonnette monolitiche, concepita per un vasto spazio adatto alle esigenze di un crescente culto; una cripta, quindi, assai diversa da quelle appena affondate nel suolo, che erano state realizzate nella Francia del Nord nel IX secolo¹⁷. Non molto più chiara è l'espressione più tarda *opus francigenum*. Indicava un particolare stile architettonico, in altre parole quello che noi oggi chiamiamo gotico, o alludeva a una certa tecnica di costruzione, all'uso di certi strumenti, a un certo modo di tagliare

¹⁵ Cuypers 1982; Cloquet 1893, p. 216.

¹⁶ Klotz 1967.

¹⁷ Hubert 1966.

le pietre? L'insistenza su termini come *lathomus*, *sectis lapidibus* fa pensare che fosse proprio questo aspetto a essere sottolineato. Il testo di Burchard di Hall prosegue indicando come l'artista avesse ornato la chiesa, all'esterno come all'interno, con immagini di santi («*basilicam, yconis sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam*»), ed è interessante la messa in evidenza del fatto che l'artefice parigino si sia occupato anche della decorazione scultorea della chiesa.

Ciò fa pensare a un certo tipo di organizzazione del lavoro in cui, secondo l'uso praticato in Francia ed esemplificato nell'album di Villard de Honnecourt, il capomaestro dirigeva le diverse attività del cantiere. L'uso di queste caratterizzazioni geografiche nel descrivere l'attività costruttiva permette di allargare il ventaglio delle applicazioni. Appare nelle fonti medievali una coscienza della diversità di modi di fare e questa diversità viene marcata dall'uso di strumenti classificatori legati allo spazio.

La coscienza di una differenza che, in questo caso, non viene però contrassegnata spazialmente appare nel brano consacrato alla ricostruzione della cattedrale di Canterbury dopo l'incendio del 1174, nella cronaca di Gervasio di Canterbury.

Si insiste qui sull'opportunità di precisare quali fossero gli elementi che differenziavano la nuova dall'antica costruzione («*Nunc autem quae sit operis utriusque differentia dicendum est*») e quindi si precisano con acuta intelligenza le diversità tra il *novum* e l'*antiquum* nel modo di eseguire sculture, nel tipo di copertura, nelle materie del paramento lapideo, nel profilo dei fornic, nelle dimensioni stesse della chiesa e dunque nella sua verticalità¹⁸.

La coscienza della diversità, l'identificazione di questa diversità, il suo eventuale collegamento con una distribuzione geografica non comportano tuttavia la necessità di una gerarchizzazione.

Quando dagli inventari e dalle cronache del Medioevo si passa agli scritti degli storici dell'arte veri e propri, ciò risulta evidente. Prendendo per esempio in considerazione il primo di essi, Lorenzo Ghiberti, ci si rende immediatamente conto che questo grande protagonista del Quattrocento fiorentino ha sì

¹⁸ Sulla coscienza della differenziazione stilistica nel pubblico medievale si vedano le posizioni contrastanti di de Beer 1948, Panofsky 1953, p. 412, nota 2, Panofsky 1951, p. 14, Klotz 1967, nota 40, Schapiro 1982, pp. 3 e ss. Attraverso l'uso del termine si avverte il precisarsi nel tempo di una maggiore coscienza stilistica che si esprime legando uno stile ad una determinazione geografica. Nel 1335 il collezionista veneto Oliviero Forzetta parla di *modum theutonicum* per indicare il gotico (Gargan 1978, pp. 34 e ss). Più tardi, verso il 1530, alcuni versi sotto un'incisione di Peter Flötner, che raffigura un alabardiere, evocano la vicenda della persona rappresentata, uno scultore di nome Veit, costretto dalle circostanze a diventare soldato, che sapeva scolpire «*Kunstlich auff welsch und deutschen sitten*». Le due maniere indicate – rinascimentale e gotica – figurano così ognuna legata a una particolare cultura, italiana (*welsch*) e tedesca (Baxandall 1989, p. 135). Una medesima distinzione si trova nel 1607 in bocca a un intagliatore di Tesero, nel Trentino, che offre di far pale d'altare «tanto al rito italiano che tedesco» (Rasmo 1982, p. 130).

coscienza della provenienza geografica degli artisti di cui parla ma non esprime preferenze, non gerarchizza. Anche se come è noto sottolinea il ruolo della Toscana («cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria»), non subordina tutto a quest'area geografica: la Germania e Roma possono contare maestri altrettanto eccellenti: «in Germania nella città di Colonia fu un maestro dell'arte statuaria molto perito, fu di eccellentissimo ingegno», «fu in Roma un maestro il quale fu dottissimo infra tutti agli altri maestri [....]. Ardirei dire in muro non aver veduto di quella materia lavorare mai meglio». Pur essendo fiorentino, le sue preferenze sembrano portarsi sui pittori senesi: «ebbe la città di Siena eccellentissimi e dotti maestri»; «i maestri senesi dipinon nella città di Firenze».

Come Ghiberti non mostrava prevenzioni verso la pittura senese, che era anzi quella che preferiva, così Pio II – al secolo Enea Silvio Piccolomini – manifestava un'ammirata attenzione verso l'architettura tedesca, nei confronti della quale i suoi scritti mostrano un'analogia libertà di giudizio. Egli giudica i tedeschi ottimi architetti, elogia gli edifici di Francoforte, la cattedrale di Strasburgo, le chiese di San Lorenzo e San Sebald a Norimberga, e fa costruire a Rossellino la cattedrale di Pienza, la sua città, secondo gli schemi di una *Hallenkirche* tedesca¹⁹.

Intorno agli anni Sessanta del Quattrocento qualcosa sembra cambiare. In nome della nuova architettura di Filippo Brunelleschi i modi e le maniere germaniche o in generale tardogotiche («L'usanza moderna che maledetto sia chi la trovò», scrive il Filarete) sono condannate senza appello.

Alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento si precisa d'altronde nel mondo germanico il sorgere di un sentimento nazionale e con questo la coscienza di una frontiera che separa le terre tedesche da quelle poste al Sud, o all'Ovest dove si parlano altre lingue e si hanno altri costumi²⁰. Le guerre tra l'imperatore Massimiliano e Venezia precipitano questa situazione nelle zone meridionali dell'impero mentre altrove, sul Reno, in quelle regioni che avevano fatto parte del ducato di Borgogna e dopo il tracollo di questo si erano trovate più esposte alle mire espansionistiche francesi, si manifesta un forte sentimento *anti-welch*, una rivendicazione della cultura tedesca contro i gusti e le maniere francesi e italiane²¹.

Gli scritti dello strasburghese Jacob Wimpheling testimoniano di come si sviluppasse la coscienza dell'esistenza di un'arte germanica: nell'*Epitome rerum germanicarum* (1502), oltre a vantare i meriti di artisti nordici come Istraël van Meckenem, Schongauer, Dürer, Wimpheling dà un giudizio entusiastico sulla cattedrale di Strasburgo e sulla sua torre (l'ottava meraviglia del mondo che certamente avrebbe suscitato l'ammirazione di Scopas, Apelle, Ctesiphon,

¹⁹ Frankl 1960, pp. 244 e ss.

²⁰ Braunstein 1982.

²¹ Baxandall 1989, pp. 135 e ss.

Archimedes) e riporta il giudizio favorevole dato da Enea Silvio Piccolomini sulle capacità architettoniche dei tedeschi.

Diversamente da quanto avviene nel Ghiberti, nell'opera di Giorgio Vasari si trova una forma di distribuzione spaziale gerarchizzata che ha i suoi poli a Firenze e a Roma e che corrisponde allo stabilirsi del principato mediceo. Alle posizioni polemiche e sprezzanti di Vasari verso la cultura tedesca risponde alla fine del Cinquecento Johannes Fischart in *Die Kunst*, una rivendicazione dell'arte tedesca contro le accuse toscane.

Nel corso del Seicento, presso gli storiografi italiani, come nel Sandrart o nel Van Mander, si possono poi seguire le tracce di una differenziazione legata ad appartenenze geografiche, come pure la nascita e lo sviluppo del concetto di scuola che l'Agucchi introduce (distinguendo una scuola toscana, una romana, una veneta e una lombarda) ispirandosi al modello classico di divisione regionale dei tipi di eloquenza (attico, asiatico, siciliano, romano). Il concetto di scuola, che Christian von Mechel adottò nella sistemazione della galleria di Vienna e che Luigi Lanzi sviluppò nella sua *Storia pittorica dell'Italia* (1795-1796), resterà operante sino ai nostri giorni, anzi sarà uno dei casi tipici di compartimentazione geografica della storia dell'arte e pertanto un'occasione per eccellenza di determinazione di frontiere.

Nel primo volume della sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) Winckelmann evocerà i caratteri nazionali della produzione artistica dell'antichità, mentre un suo seguace, lo svedese Carl August Ehrensvärd, svilupperà il concetto che ogni nazione ha una bellezza che le è propria²². Ammiratore del Mediterraneo e sprezzatore del Nord, egli si esprime a favore di una tendenza naturale insita nelle indoli nazionali. «Ecco il Nord, ti saluto disordine», scrive ritornando in patria e aggiunge:

Avevo creduto che la Svezia avrebbe potuto divenire qualsiasi cosa. Ma no, la Svezia non può essere nulla, null'altro che un popolo di scimmie che cercano di divenire uomini. Una nazione che scimmietta non è una nazione, natura e clima impediscono la produzione artistica e l'imitazione non è ammessa. Tuttavia non c'è nazione che non sia buona a qualcosa né paese la cui situazione non possa diventare favorevole.

Ogni nazione ha un bello che le appartiene e ogni nazione deve contentarsi del proprio bello e nessuna dovrebbe allontanarsi dalla propria natura né dal proprio temperamento.

Si arriverà così al XIX secolo e alla nascita degli “stili nazionali”, per meglio dire alla “nazionalizzazione degli stili”, che finirà per caratterizzare molta storiografia, anche assai prossima a noi.

Oggi sono ormai concluse le epiche battaglie sulle origini francesi, inglesi o tedesche del gotico cui un celebre avvio era stato dato dall'inno di Goethe all'antica architettura tedesca e al suo maestro Erwin von Steinbach (*Von deutscher Baukunst*, 1772) che opponeva l'arte tedesca a quella francese

²² Su Ehrensvärd cfr. Josephson 1933.

e italiana, dispute che si prolungarono fino alla prima guerra mondiale. il *Sondergotik* e il *Perpendicular Style* assumono però, e sempre più marcatamente, caratteristiche nazionali, mentre si discute dell'“anglicità” dell'arte inglese (come nel volume *The Englishness of English Art* di N. Pevsner, del 1956) in modi che sembrano discendere dalle affermazioni di Ehrensvärd secondo cui «ogni nazione ha un bello che le appartiene». Varrà la pena, in questa situazione, seguire quali immagini si siano avute, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, delle frontiere artistiche.

Nella sua storia dell'arte medievale (1843), lo Schnaase propone, a proposito dell'arte carolingia, una polarizzazione Nord-Sud, una sorta di opposizione tra due diversi modi di sentire la forma, che si pone come precoce antecedente alle celebri polarizzazioni di Heinrich Wölfflin (Italia-Germania, ecc.). In Francia, d'altra parte, l'inquadramento geografico della storia dell'arte si manifesta diversamente, con la costituzione delle “scuole regionali”. Sotto l'egida dell'Ecole des Chartres e grazie alla Sociétés des Belles Lettres Sciences et Arts des Départments si arriva a una sorta di “dipartimentalizzazione” dell'arte medievale che vede impegnati i medievisti, da Arcisse de Caumont – il fondatore dell'archeologia medievale francese – ad Anthyme Saint-Paul, passando per Quichérat e Viollet-le-Duc. Lo sviluppo della geografia francese, da Vidal de la Brache a Reclus e Brunhes, avrà importanti conseguenze sulle forme che in Francia prenderà la geografia artistica e pertanto il modo di leggere le frontiere. Agli inizi del Novecento essa ci appare discretamente statica nel discorso di Camille Enlart in cui, riferendosi alle scuole architettoniche medievali, si afferma che «ravvicinabili in questo ai dialetti delle lingue, corrispondono abbastanza bene alle divisioni politiche e soprattutto etnografiche che esistevano nell'XI e nel XII secolo. Le loro frontiere» continua Enlart «sono soprattutto quelle delle signorie perché il legame che poteva trattenere gli artisti come gli altri uomini erano i limiti di un territorio era il vincolo del vassallaggio²³». Rispetto a questo paesaggio immutabile appare assai più dinamica la visione che nel 1923 esprime Jean-Auguste Brutails:

Consideriamo la Francia romanica: essa costruisce un quadro immobile, un capolavoro *ne varietur*. Essa è agitata da un movimento incessante e le forme circolano da una provincia all'altra trascinate dalle correnti artistiche come sulla superficie dell'Oceano i relitti sono trasportati dalle correnti marine²⁴.

Brutails evoca le frontiere tracciate dai geografi (il limite tra tetti piatti e tetti acuti), dai giuristi (limite tra *droit écrit* e *droit coutumier*), individua centri d'irradiazione, focolai di resistenza (il Massiccio Centrale, *môle de résistance* per il Brunhes), corridoi di circolazione rapida, come quello formato dalle valli della Saône e del Rodano, messi a fuoco dai linguisti (Gilliéron: «quando una

²³ Enlart 1905, p. 454.

²⁴ Brutails 1923.

parola entra in questo corridoio si può essere sicuri che lo discenderà fino al mare»).

I paragoni avanzati, gli strumenti evocati sono estremamente stimolanti, i modi di classificazione restano invece nel complesso quelli classici messi a punto – di Anthyme Saint-Paul, Enlart, Lasteyrie –, per cui le proposte avanzate in questo articolo dal Brutails restano, infine, abbastanza tradizionali.

Assai più complessa è la situazione Germania dove l'*Anthropogeographie* di Friedrich Ratzel (la cui prima edizione è del 1882) avrà le più diverse conseguenze, alimentando da un lato le polarizzazioni generalizzanti di Joseph Strzygowski e della sua scuola che scende precocemente sul terreno della *Kunstgeographie*²⁵, per sconfinare poi nella mitologia del sangue e della razza; fornendo spunti, d'altra parte, per elaborare una metodologia della geografia culturale. Questa fu messa a punto e sviluppata particolarmente da Hermann Aubin e dall'*équipe* che con lui lavorava nell'*Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande* dell'università di Bonn. Sul modello così creato del *Kulturlandschaft*, del "paesaggio culturale", viene elaborato il concetto di "paesaggio artistico", *Kunstlandschaft*, in cui peraltro confluiscono molti degli antichi miti e in particolare l'idea di un legame privilegiato tra l'ambiente, le esperienze della vita e i fatti artistici, la convinzione che certe forze formatrici fluiscano letteralmente da un paesaggio sui suoi abitanti e quindi sui suoi artisti. Va in tal senso *Die Kunstlandschaft Italiens* di Harald Keller, del 1960²⁶. Le frontiere vengono così a configurarsi come limiti fra i singoli paesaggi artistici, ognuno con caratteri propri e unitari, dominati ognuno dal proprio *genius loci*.

Il più grande difetto di questo tipo di costruzioni è l'ipotizzare fenomeni unitari e metastorici senza tener conto delle differenziazioni profonde che corrono all'interno di uno stesso "paesaggio artistico". Questo si trova al punto di intersezione di un'invariante, lo spazio, all'interno del quale occupa sempre il medesimo posto, e di una variabile, il tempo. Un fattore, quest'ultimo, che avrà un'importanza capitale per determinare variazioni che potranno essere grandissime nella fisionomia della produzione artistica. Ma anche in un medesimo momento, tra gli abitanti di quella invariabile che è lo spazio, esistono differenze profonde tra appartenenze sociali e competenze, differenze che si traducono in varietà di committenti, di artisti e di pubblici con attese estetiche, propensioni, abitudini percettive diverse. Da questo punto di vista il concetto di "paesaggio artistico" è stato oggetto di un'approfondita critica in una mostra tenutasi nel 1975-1976 a Francoforte, dedicata all'arte del medio Reno intorno al 1400²⁷, che smontava nelle sue diverse componenti il "paesaggio artistico" di quella regione per seguirne l'intricata configurazione e l'accidentata struttura.

²⁵ Cfr. Strzygowski 1918, p. 20; Strzygowski 1923, p. 226; Ponten 1920, pp. 89 e ss; Glück 1921.

²⁶ Keller 1960 e 1963.

²⁷ *Kunst um 1400* 1975.

In realtà la complessa problematica della geografia culturale come è praticata in Germania fornisce molti spunti, che potrebbero essere utilizzati dalla storia dell'arte. Lo spazio artistico è un oggetto sfuggente, senza spartiacque fissi né confini linguistici, uno spazio non sovrapponibile a quello fisico, politico, linguistico e che può variare secondo il punto di vista da cui viene considerato. I suoi confini sono estremamente complessi, tanto da necessitare di tutta una serie di precauzioni per rendere meno univoca la definizione di frontiera. Potranno essere in questo senso interessanti le ricerche che hanno messo in relazione la variabilità dello spazio con gli interessi sociali dei suoi fruitori²⁸ o altre che, ricercando la "coscienza della casata" nelle famiglie nobili del Medioevo, hanno segnalato, come risultato del trattamento spaziale dei dati, un campo di forze dilatato, compartimentato, frammentato, coperto da una rete di punti fermi che sono in rapporto gli uni con gli altri ma che spesso interferiscono con punti fermi di altre signorie²⁹. Nelle ricerche di geografia artistica possiamo trovare situazioni simili. Accade infatti di incontrare in una determinata regione una concentrazione di monumenti omogenei dal punto di vista stilistico, iconografico o tipologico, che peraltro non coprono la totalità dell'area dove possono coesistere fenomeni diversi, ma presentano affinità strettissime con monumenti che si trovano in altre aree.

Se vogliamo ora passare da un discorso sulle immagini di frontiera a uno sulle forme delle medesime, viene fatto d'evocare il messaggio di un cartello ammonitore che in Francia invita alla prudenza laddove un passaggio pedonale traversa una linea ferroviaria: «Attention, un train peut en cacher un autre». È un avvertimento che dovremmo tenere ben presente quando ci occupiamo delle forme della frontiera, perché esiste di fatto il pericolo che una frontiera ne nasconda un'altra e che, abituati alle frontiere attuali stabilite in base a criteri fisici, geografici o linguistico-culturali, non si abbia la capacità di distinguere, al di là delle nuove, le forme delle antiche frontiere che si sviluppavano in tutt'altro modo.

Varrà la pena ricordare che spesso quelli che oggi consideriamo elementi di divisione sono stati un tempo fattori di relazione. I mari per esempio. Ancora una volta troviamo sulla nostra strada l'inquietante compagnia di Friedrich Ratzel che nel 1911 intonò un peana al mare, considerato come fonte della grandezza delle nazioni (*Das Meer als Quelle der Völkergrosse*), al Mediterraneo che ha collegato e messo in relazione i popoli delle sue rive.

Generalmente, per dare un esempio di questi legami in campo artistico, si prende il caso dell'antica Grecia per mostrare come l'Egeo abbia unito i centri dell'Anatolia con quelli dell'Elide, o come lo Jonio sia divenuto artisticamente, politicamente, culturalmente un lago greco. Proseguendo nel tempo, e malgrado

²⁸ König 1975-1976.

²⁹ Schmidt 1957. Sui problemi del *Kulturlandschaft* cfr. Thum 1980.

le drammatiche rotture sopravvenute, ci troviamo tra Trecento e Quattrocento dinanzi a una circolazione artistica mediterranea assai intensa i cui poli furono Pisa, Genova, Nizza, Marsiglia, Barcellona, Napoli, Palermo. Si è parlato a buon diritto di *primitifs méditerranéens* per indicare l'esistenza di una comune cultura pittorica nel bacino del Mediterraneo, e i casi di viaggi di artisti o di invii di opere non mancano. Ci sono pittori che si spostano da Pisa a Genova o viceversa, come Taddeo di Bartolo o Barnaba da Modena, opere che partono da Genova per Palermo (*Madonna della misericordia* di Bartolomeo da Camogli) o per Murcia (politici di Barnaba da Modena). Non che tutto andasse liscio e che i rapporti tra i vari centri del Mediterraneo fossero perennemente armoniosi. Una forte conflittualità poteva opporre gli uni agli altri, Savona a Genova per esempio, ma nell'insieme dell'area lo scambio funzionava, e la comune cultura che univa questi centri non era, per lo più, quella dell'entroterra.

Un discorso analogo, con qualche notevole differenza tuttavia, perché non siamo in presenza del policentrismo che caratterizza l'area mediterranea occidentale ma piuttosto dell'egemonia di un solo centro, si potrà fare per la venetizzazione dell'Adriatico.

Le stesse tipologie architettoniche si impongono d'altra parte sulle coste del mare del Nord e del Baltico, da Tournai – via Bruges – a Lubecca, di qui a Wismar, Rostok, Malmö, Riga.

Anche i grandi laghi, in determinate fasi storiche, hanno un simile destino, non per niente A. Knoepfli ha potuto scrivere *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* (1962-1969). Il lago di Costanza, il “mare” svevo oggi traversato dalle frontiere di tre paesi, è stato per secoli un fattore di unità culturale. E non parliamo poi dei fiumi: per il caso di un fiume, la Loira, scelto come frontiera tra tendenze diverse dalla pittura romanica – ma nell'Ottocento, in un momento di “dipartimentalizzazione” della Francia (è lo stesso momento in cui la storiografia architettonica francese crea le *écoles romanes*, le scuole regionali di architettura romanica) –, quanti altri fiumi sono legati invece all'immagine di una cultura artistica omogenea sviluppatasi sulle loro rive, all'interno del loro bacino: così il Reno, il Rodano, il Danubio, la Mosa. Si parla di arte mosana, di *Danauschule*, di *primitifs rhodaniens* e via dicendo.

Le montagne invece propongono un tema che tocca da vicino il caso Piemonte. Le Alpi, lo si è spesso ripetuto, non dividevano, al contrario univano³⁰. Questa situazione potrà sembrare paradossale, date le grandi difficoltà opposte alle comunicazioni da catene di monti ben più difficili da superare che i corsi dei fiumi, o le vaste superfici liquide dei laghi e dei mari. Tuttavia, prima dell'ultima imponente glaciazione sopravvenuta agli inizi del Cinquecento, i passaggi dei valichi, anche da alta quota, presentavano difficoltà minori di quanto non sia avvenuto in seguito. Le strade che traversavano le

³⁰ Thirion 1970; Castelnuovo 1976 e 1978-1979.

Alpi – spesso sugli antichi tracciati romani, talora, come nel caso Gottardo, su nuovi percorsi – costituivano degli assi di sviluppo attorno a cui si organizzò la vita e l'economia degli abitanti delle valli su due versanti, e attorno a questi assi e con questi in rapporto diretto crebbero quelle entità politiche – un po' misteriose per non dire mitiche – che Friedrich Ratzel ha chiamato i *Passtaaten*, i cui signori miravano al controllo dei valichi e delle vie di comunicazione. Interessi comuni e comuni obiettivi, analoghe strutture sociali ed economiche caratterizzavano le popolazioni delle valli alpine rispetto a quelle delle pianure sottostanti, e tutto ciò tendeva all'unificazione politica di alcune aree poste a cavallo delle catene montane. Si trova qui un campionario di entità singolari per i nostri occhi abituati a leggere i grandi accidentali naturali come limiti e non come elementi di aggregazione: gli stati della Savoia che andarono, ad un certo momento della loro storia, da Nizza a Friburgo in Svizzera, a Bourg-en-Bresse; il Tirolo a cavallo tra Veneto e Baviera; le terre dei vescovi di Salisburgo, quelle dei conti di Gorizia o dei patriarchi di Aquileia; altrettanti casi di stati posti a ridosso o addirittura a cavallo delle frontiere linguistiche e culturali. Essi costituiscono degli osservatori particolarmente promettenti per studiare le capacità espansive di uno stile e le resistenze che ad esso si oppongono. Significativo esempio il caso del Friuli, terra posta a ridosso di una frontiera, dove l'importazione massiccia di polittici lignei veneziani lascia il posto, verso il 1520, a un'estesa diffusione di opere germaniche³¹.

Sono molte le ragioni che spingono a considerare l'area alpina, particolarmente nel Quattrocento, come luogo singolarmente indicato per un'indagine artistica. Essa costituisce uno dei grandi bacini fisici e culturali che dovrebbero sempre essere considerati globalmente, nel loro insieme. Unificata politicamente sotto i romani, e quindi sotto i re franchi – sotto Carlo Magno – e sotto gli imperatori tedeschi fino a Federico II, quest'ampia regione ha conosciuto poi una frammentazione politica dovuta all'affermazione di poteri locali, mentre le è rimasta una certa unità culturale. Fra Trecento e Quattrocento, il fatto che tre signori alpini abbiano occupato le più alte gerarchie del mondo medievale (due antipapi – Clemente VII [Robert de Genève], Felice V [Amedeo VIII di Savoia] – e un imperatore, Federico III d'Asburgo) marca la centralità dell'area.

La situazione muterà sullo scorcio del secolo e agli inizi del Cinquecento. Gli stati alpini erano tendenzialmente multipolari: lo era il ducato di Savoia i cui poli, nel Quattrocento, erano rappresentati dall'area transalpina Thonon-Ginevra-Annecy-Chambéry, e, al di qua delle Alpi, da quella Torino-Pinerolo. Nel Cinquecento quando il ducato di Savoia riemerge dopo le bufere delle guerre franco-imperiali, la sua bipolarità culturale è praticamente eliminata e non sussiste più che un solo polo culturale e artistico, Torino. Una volta cessati gli scambi tra i due poli, si passa dalla permeabilità all'impermeabilità; l'abbandono della bipolarità comporta la periferizzazione di uno dei due poli.

³¹ Rizzi 1983.

Questa mutazione, questo nuovo assetto hanno cause diverse. Il rafforzarsi dei grandi stati nazionali aveva gettato in una crisi definitiva gli antichi organismi multipolari. La seconda metà del secolo vede il crollo del ducato di Borgogna, non certo un *Passtaat*, ma per eccellenza un organismo composito e multipolare. D'altra parte, i nuovi orizzonti aperti dalle scoperte geografiche e le nuove rotte diminuiscono l'importanza attribuita all'area alpina e al suo controllo.

Si assiste in qualche modo a una periferizzazione delle Alpi o almeno di alcune loro parti. In Savoia, che nel Quattrocento era stato un attivo focolaio artistico, le opere tendono ad arrivare da fuori (Defendente Ferrari a Hautecombe) e in genere le committenze artistiche sono scarse. Per altri motivi Ginevra, che sviluppa il suo ruolo politico ed economico, abbandona per un certo tempo il suo ruolo artistico. Altre regioni delle Alpi invece – il Tirolo, il Salisburghese e molti cantoni svizzeri – non conoscono questo processo di periferizzazione artistica che colpisce particolarmente le Alpi occidentali (ma anche la Carinzia, la Stiria).

La periferizzazione, subita, e quindi l'oblio storiografico indotto, fa di queste regioni luoghi ideali di esplorazione, un'esplorazione che permetterà tra l'altro di mettere in evidenza le «stelle spente» (per dirla con Kubler), vale a dire quei centri un tempo di fondamentale importanza artistica, quindi caduti in oblio, la cui azione è riconoscibile solo dalle «perturbazioni» che hanno causato, dalle influenze che hanno esercitato, dal loro passato irraggiamento³².

Ma per leggere le frontiere artistiche che si sono disegnate in queste aree tra Trecento e Cinquecento non basterà seguire le vicissitudini politiche, occorrerà anche restituire il variabile tessuto delle strade, grandi vie di fondovalle che conducevano a un valico, vie che correavano da est a ovest o viceversa nelle lunghe valli trasversali, ancora *hautes routes*, oggi spesso dimenticate, che si tenevano in quota e mettevano in comunicazione direttamente tra loro le alte valli. E occorrerà seguire storicamente le vicende di queste strade, l'abbandono progressivo di alcune di esse, la crescente fortuna di altre, come quelle del Gottardo o del Brennero. Poco indagate per quanto riguarda le loro vicende artistiche (l'esempio di Bert Rihel e del suo libro del 1898, *Kunst an der Brennerstrasse*, non ha avuto gran seguito), hanno avuto un grande ruolo nello scompaginare o nel determinare delle frontiere stilistiche³³. Lungo le strade si spostavano pellegrini, commercianti, merci, materiali, greggi, ma anche artisti – *équipes* di pittori, di scalpellini, di tagliapietre. Queste strade offrono una comunicazione diretta tra i centri che traversavano e che, grazie ad esse, si erano sviluppati, creano solidarietà economica e culturale tra i loro abitanti, furono in qualche modo elementi generatori di autentici «bacini artistici», fissando sul loro percorso e sulle terre che gravitavano attorno ad esse l'attività

³² Kubler 1976, pp. 27 e ss.

³³ Si veda l'opera fondamentale di Kingsley Porter 1923; Romano 1977.

di determinati artisti, di determinate botteghe. I legami che si stabilirono tra i committenti che risiedevano in centri posti su queste strade, o che lungo di esse si spostavano, possono essere all'origine di propensioni, di preferenze e attese estetiche, in una parola di un gusto comune, che potrà manifestarsi in una serie di commissioni fatte al medesimo artista, alla medesima bottega.

La stessa carriera dei massimi artisti che nel Quattrocento operano entro quest'area, da Giacomo Jaquerio a Gregorio Bono, da Jean Bapteur a Michael Pacher e, poco più tardi, a Michael Perth, è marcata dai frequenti spostamenti lungo e attraverso le Alpi³⁴. Anche se il materiale superstite è per lo più troppo scarso per essere trattato soddisfacentemente da analisi quantitative, queste potranno tuttavia fornirci indici di concentrazione e di diffusione che consentiranno di fissare certi fenomeni con maggiore precisione³⁵.

Solo la restituzione dei tracciati delle antiche vie potrà permetterci di comprendere le ragioni della localizzazione di questo o quel monumento, di questo o quel ciclo di pitture murali, dell'attività in diversi luoghi di questa o quella bottega evitando – per esempio – le ipotesi estemporanee di un libro degli anni Trenta sulle società alpine, sul bisogno di isolamento proprio all'*homo alpinus* e sulle sue produzioni artistiche situate deliberatamente lungi dalle grandi strade³⁶.

Mari, montagne, laghi, fiumi, strade vengono così a porsi come elementi generatori di bacini e aree culturali e artistiche con limiti assai particolari che, appunto, le concezioni che oggi abbiamo delle frontiere possono nasconderci. Ma come si è posto e sviluppato nel tempo il rapporto tra frontiere politiche e frontiere artistiche? La risposta non potrà essere che variata, secondo i tempi, secondo i paesi. Potremmo elencare degli episodi significativi, illuminanti addirittura, ricordare per esempio il caso dell'espansione della Francia meridionale, favorita dalla conquista militare seguita alla guerra contro gli albigesi, dello stile “regale” della Francia del Nord, del gotico nato e sviluppatosi in stretto contatto con la dinastia. O ancora, l'espandersi di questo stile nel vicino Oriente con i regni dei crociati, oppure sottolineare come l'appartenenza di una città a un determinato ambito politico piuttosto che a un altro potesse orientare in un certo modo la pittura. È il caso, per esempio, di Cremona nel Cinquecento, dove la ritrattistica aveva caratteri particolari che la distinguevano da quella praticata in Bergamo, città non lontana nello spazio, ma assai distante per clima politico e costume. Roberto Longhi ha sottolineato questa situazione parlando di Sofonisba Anguissola, celeberrima pittrice cremonese i cui ritratti erano rinomati in tutt'Europa:

³⁴ Oltre agli articoli citati alla nota 30, cfr. Castelnovo, Romano 1979 e anche Castelnovo 1981.

³⁵ Cfr. Racine, Raffestin 1984.

³⁶ Günther 1930.

A giudicare dalla insistenza di Sofonisba sulla ritrattistica, ci si aspetterà che, per la generazione quasi identica, essa dovesse guardare al Moroni ch'era a Bergamo poco distante. Ma sebbene lo si dica, io non ne trovo segno, Cremona era città imperiale e si modellava sul gusto di corte, eguale dappertutto salvo le varianti personali di qualità, da Firenze a Madrid da Parigi ad Anversa³⁷.

Anche le frontiere dinastiche entrano in gioco: l'estinzione della dinastia capetingia e l'avvento dei Valois è occasione di un notevole sforzo di autolegittimazione portato avanti attraverso commissioni artistiche, in particolare di ritratti³⁸. Egualmente, la successione della casa di Lussemburgo all'antica dinastia Premyslidi sul trono di Boemia ebbe notevoli conseguenze nel campo delle immagini.

Così l'estinzione dei Paleologi e il passaggio di Casale ai Gonzaga e quindi alla parte imperiale portò a un totale cambiamento dell'atmosfera artistica³⁹. E potremmo anche domandarci come e se si siano manifestati in campo artistico i conflitti e le divisioni tra guelfi e ghibellini, un problema pochissimo indagato e forse difficilmente affrontabile.

La frontiera in ogni modo sembra esser stata sentita piuttosto dai committenti che dagli artisti, i primi alieni dallo scegliere per le commissioni artisti di certa provenienza, i secondo invece apparentemente più disposti ad operare per chiunque lo chiedesse. È molto verosimile che l'ostracismo di cui Giovanni Pisano fu oggetto da parte dei committenti fiorentini avesse motivazioni politiche. Del resto, anche il padre di Giovanni, Nicola, sembra essere stato a Firenze in tempo di egemonia ghibellina (il Vasari gli attribuisce addirittura un impegno preciso nella distruzione delle torri guelfe), ma ragioni politiche non impedirono ai due artisti di lavorare insieme nella guelfa Perugia. Un caso significativo di impegno politico di un artista – anche se si trattò di impegno militare più che ideologico – fu quello di Tino di Camaino, capomaestro dell'Opera del duomo di Pisa, allontanato dalla città appunto per motivi politici. Egli aveva progettato e scolpito la tomba dell'imperatore Enrico VII, ma poco prima della sua inaugurazione andò a combattere a Montecatini con i guelfi di Siena (città di cui era originario) contro i ghibellini pisani. Questo fatto mise in grave imbarazzo il Consiglio degli Anziani di Pisa che rimosse Tino dalla sua carica, «*cum sit guelfus et in exercitu et prelio de Montecatino vel aliquis fuerit contra Pisanos*» e decise che dal monumento «*ipse [cioè Tino] vel aliquis alius guelfus ad dictum officium non admictatur, nec sit, nec esse possit vel valeat ullo modo*»⁴⁰.

Tino in ogni modo fu estromesso da Pisa per un'attiva partecipazione a una guerra contro i pisani, non perché in questa vicenda entrassero i modi della

³⁷ Longhi 1963.

³⁸ Cazelles 1978.

³⁹ Romano 1960.

⁴⁰ Bacci 1921.

sua scultura, e sarebbe veramente un'impresa ardua voler distinguere uno stile "guelfo" da uno "ghibellino". Possiamo solo dire che il solenne equilibrio della pittura di Giotto non lasciò spazio a Firenze ai modi espressivi e patetici di Giovanni Pisano e che le pitture in cui la lezione di Giovanni è maggiormente sviluppata sono quelle di Pietro Lorenzetti intorno al 1320: il polittico della pieve d'Arezzo fatto per il vescovo ghibellino Tarlati e gli affreschi nel transetto della chiesa inferiore di Assisi, eseguiti probabilmente quando la città era dominata dai ghibellini.

Esistevano frontiere chiuse e frontiere aperte. Firenze, per esempio, fu nel Trecento straordinariamente aperta ai pittori e in genere agli artisti senesi, come ci testimonia anche Ghiberti quando afferma: «i maestri senesi dipinso nella città di Firenze». Duccio, nel 1285, aveva fatto una gran *Madonna in maestà* per Santa Maria Novella, più tardi Ugolino da Siena dipinse polittici per gli altari maggiori di Santa Croce e di Santa Maria Novella, due tra le più importanti chiese di Firenze, Ambrogio Lorenzetti soggiornò e lavorò in città, fece un polittico per San Niccolò oltrarno.

Siena invece ha un altro atteggiamento: alcuni suoi pittori accettano e anzi sviluppano con entusiasmo le idee e le proposte di Giotto, tengono conto precocemente delle più importanti innovazioni, ma i pittori forestieri trovano molte difficoltà a stabilirsi nella città, protetta da regolamenti corporativi severi ed estremamente protezionistici.

Anche i cambiamenti di frontiere politiche possono avere ripercussioni sul campo artistico, spingendo gli artisti all'esilio, a lasciare un centro per un altro.

Nel 1870 Frédéric Auguste Bartholdy, che sarà più tardi l'autore della *Statua della libertà*, lascia Colmar – divenuta prussiana – per rifugiarsi a Parigi, così come secoli prima, agli inizi del Quattrocento, un gran numero di pittori aveva lasciato Pisa, sottomessa da Firenze, per stabilirsi a Genova, sì che nel 1415, a un'Assemblea dell'Arte dei pittori di Genova, su venti presenti nove risultano pisani⁴¹. E sappiamo come queste situazioni si siano ripetute in Europa, nel corso del XX secolo, di fronte all'espansione del nazismo.

La causa di questi spostamenti fu appunto la modificazione delle frontiere politiche o il modificarsi del clima politico all'interno delle frontiere, ma anche se gli artisti reagirono prima di tutto come cittadini, come uomini, resta il fatto che questi avvenimenti ebbero conseguenze sui loro modi.

Abbiamo poi anche il caso di artisti costretti a lasciare la loro città non per il modificarsi di frontiere politiche o di situazioni politiche al loro interno, ma piuttosto per la modificazione di quello che potremmo chiamare lo "spazio artistico". È accaduto, per esempio, che un certo stile si sia imposto in un modo così massiccio da occupare tutto lo spazio disponibile e da determinare le domande e le attese del pubblico. A questo punto non rimaneva posto per proposte alternative e ciò poteva condurre un artista ad abbandonare la città

⁴¹ Alizeri 1870, p. 210.

dove aveva operato fino a quel momento. Il caso frequentemente citato è quello dell'imporsi del paradigma giottesco a Firenze intorno al 1320-1330 e del conseguente allontanamento di certi giotteschi "di fronda" – sembra essere, per esempio, il caso di Buffalmacco – costretti, talora, a emigrare⁴².

Di fronte a questo accumularsi di frontiere politiche, dinastiche, stilistiche, sociali, di frontiere antiche e nuove, quasi niente rimane della fiduciosa affermazione che "l'arte non conosce frontiere". A vederlo da vicino, il campo artistico ci appare anzi tutto intersecato e percorso da limiti e confini, simile a quel paesaggio a scacchiera che – in uno dei primi capitoli di *Attraverso lo specchio* – Alice contemplava dall'alto di una collina in compagnia della Regina rossa: «un paesaggio ben curioso solcato da tanti piccoli ruscelli che correivano dritti, traversato il ponte in parte da tante piccole siepi che andavano da ruscello a ruscello».

Ma fu superando quei limiti che Alice giunse a diventare regina.

Riferimenti bibliografici/References

- Alizeri F. (1870), *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. I, Genova: Sambolino.
- Bacci P. (1921), *Monumenti danteschi: lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'“Alto Arrigo” per il duomo di Pisa*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 21, pp. 73-84.
- Baxandall M. (1989), *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven: Yale University Press, 1980; trad. it. *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, introduzione di E. Castelnuovo, Torino: Einaudi, 1989.
- Beer E.S. de (1948), *Gothic, origin and diffusion of the term: the idea of style in architecture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, pp. 143-162.
- Bellosi L. (1974), *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino: Einaudi.
- Bertelli C. (1982), *San Benedetto e le arti in Roma: la pittura*, in Atti del VII Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, 1, pp. 271-302.
- Bourdieu P. (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Ed. de Minuit, 1979; trad. it. *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino, 1985.
- Braunstein Ph. (1982), *Confins italiens de l'Empire: Nations, frontières et sensibilité européenne dans la seconde moitié du XV^e et au XVI^e siècle*, «Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles», 22, pp. 35- 48.

⁴² Bellosi 1974.

- Brutails J.A. (1923), *La géographie monumentale de la France aux époques romane et gothique*, Paris: Champion.
- Castelnuovo E. (1978-1979), *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, «Ricerche di storia dell'arte», 9, pp. 5-12, ried. in E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, 2000, pp. 35-46.
- Castelnuovo E. (1979), *Pur une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge*, «Zschweierische Zeitschrift für Geschichte», XXIX, 1, pp. 265-286; trad. it. ried. in E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, 2000, pp. 46-77.
- Castelnuovo E. (1981), *Postlogium Jaquerianum*, «La Revue de l'Art», pp. 41-46.
- Castelnuovo E. (1983), *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *Dal medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino: Einaudi, pp. 165-227.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E., Romano G., a cura di (1979), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica a Palazzo Madama, 1979), Torino: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.
- Cazelles R. (1978), *Peinture et actualité politique sous les premiers Valois: Jean le Bon ou Charles Dauphin*, «Gazette des beaux-arts», 92, pp. 53-65.
- Cloquet L. (1893), *L'art lombard et ses rapports avec l'école de Tournai*, «Revue de l'Art Chrétien», p. 216.
- Cuypers P.H.J. (1892), *Historique de la fondation de l'Abbaye de Rolduc*, «Revue de l'Art Chrétien», 3, pp. 16-25.
- Enlart C. (1905), *L'architecture romane*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, pub. sous la direction de A. Michel, part. I, vol. 2, Paris: Armand, pp. 1-588.
- Frankl P. (1938), *System der Kunstwissenschaft*, Brno: Rohrer.
- Frankl P. (1960), *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Gargan L. (1978), *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova: Antenore.
- Glück H. (1921), *Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», pp. 161-173.
- Gombrich E. (1984), *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino: Einaudi.
- Grassi L., Pepe M. (1978), *Dizionario della critica d'arte*, Torino: Utet.

- Günther A. (1930), *Die Alpenländische Gesellschaft als sozialer und politischer, wirtschaftlicher und kultureller Lebenskreis*, Jena: Fischer.
- Hubert J. (1966), *La crypte de Saint-Jean-de-Maurienne et l'expansion de l'art lombard en France*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I Convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, Montecatini Terme, 27 settembre – 3 ottobre 1964), Pistoia: Centro di Studi Storici Pistoia, pp. 183-190.
- Huguenin C., Hussy Ch., Racine B. (1985), *La renaissance médiévale en Suisse romande: essai de géographie artistique*, «Etudes del Lettres», octobre-décembre, pp. 125-152.
- Josephson R. (1933), *Les problème d'un style suédois*, in *Actes du XIII^e Congrès Intenational d'Histoire de l'Art*, Stockolm.
- Keller H. (1965), *Die Kunstlandschaften Italiens*, München: Prestel.
- Keller H. (1963), *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Wiesbaden: Steiner.
- Kingsley Porter A. (1923), *Romanesque sculpture of the pigrimage roads*, 10 voll, Boston: Marschall Jones.
- Klotz H. (1967), *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal: zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*, München: Dt. Kunstverl.
- Kubler G. (1976), *La forma del tempo*, Torino: Einaudi.
- König W. (1975-1976), *Der Landschaftsname Allgäu Zur Abhängigkeit seines Bedeutungsumfangs von regionalen, soziologischen und psychologischen Faktoren*, «Alemannisches Jarbuch», pp. 186-200.
- Kubach H.E. (1936), *Das Triforium. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Raumkunde Europas im Mittelalter*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», V, 1936, pp. 275-288.
- Kunst um 1400* (1975), *Kunst um 1400 am Mittelrhein ein Teil der Wirklichkeit*, Ausstellung und Katalog, Frankfurt am Main: Liebieghaus Museum alter Plastik.
- Longhi R. (1963), *Indicazioni per Sofonisba Anguissola*, «Paragone», 14, n. 157, pp. 50-52.
- Martindale A. (1967), *Recensione al volume di J. White, Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, «The Burlington Magazine», 109, pp. 538-542.
- Nordenfalk C. (1973), *Recensione al volume di O. Demus, Romanesque Mural Painting*, «The Art Bulletin», 55, pp. 441-444.
- Panofsky E. (1951), *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe, Pa.: Archabbey Press.
- Panofsky E. (1953), *Early Netherlandish painting: its origins and character*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Pinder W. (1926, ed. 1961), *Das problem der Generation in der Kunstgeschichte*, Berlin: Frankfurter Verl.-Anst., nuova ed. München: Brückmann.
- Ponten J. (1920), *Anregungen zu kunstgeographischen Studien*, «Petermanns Mitteilungen», Jg. 66, pp. 89-90.

- Racine B., Raffestin C. (1984), *Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 41, pp. 67-75.
- Rasmo N. (1982), *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento: Dolomia.
- Rizzi A., a cura di (1983), *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra, Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia.
- Romano G., a cura di (1977), *Valle di Susa, arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Torino: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.
- Romano G. (1980), *Casalesi del Cinquecento*, Torino: Einaudi.
- Schapiro M. (1982), *Dal Mozarabico al Romanico a Silos*, in *Arte romanica*, Torino: Einaudi, pp. 33-113.
- Schmid K. (1957), *Zur Problematik von Familie, Sippe und Geschlecht, Haus und Dynastie bei mittelalterliche Adel*, «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 105, pp. 1-62.
- Strzygowski J. (1918), *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage*, «Mitteilungen der K. K. Geogr. Ges. in Wien», 61,1/2,4, pp. 21-48, S. 154-158.
- Strzygowski J. (1923), *Die Krisis der Geisteswissenschaften: vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst; ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, Wien: Schroll.
- Thirion J. (1970), *L'influence lombarde dans les Alpes françaises du sud*, «Bulletin monumental», 128, pp. 7-40.
- Thum B. (1980), *Aufbruch und Verweigerung. Literatur und Geschichte am Oberrhein im hohen Mittelalter*, Waldkirch im Breisgau: Waldkircher Verlagsgesellschaft.
- Troescher G. (1967), *Die Pilgerfahrt des Robert Campin: altniederländische und südwestdeutsche Maler in Südostfrankreich*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 9, pp. 100-134.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

