



2018

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
n. 18, 2018

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

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 Quattrocchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, 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 / Publisher

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

Roberta Salvucci

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

In memoria di Claudia Giontella

«Meglio di qualunque descrizione fan conoscere gli usi»: le riproduzioni ottocentesche di pitture etrusche a partire dall'esempio del Museo Civico Archeologico di Bologna

Marinella Marchesi*

Abstract

Si pubblica qui, in una versione rielaborata dall'autrice, il testo dell'intervento proposto il 18 aprile 2018 in occasione del seminario in memoria di Claudia Giontella. Le riproduzioni di pitture etrusche che si dispiegano sulle pareti del salone destinato alle antichità etrusche del Museo Civico Archeologico di Bologna, già oggetto di precedenti articolati studi, vengono riconsiderate sia in relazione alle precedenti simili esperienze museografiche sia a seguito di una revisione della documentazione d'archivio e di una rilettura approfondita della variegata opera pittorica dell'artista bolognese Luigi Busi, loro artefice. Da ciò derivano alcuni interessanti spunti rispetto alla contestualizzazione e alle finalità museografiche, nonché alle modalità di progettazione e realizzazione del ciclo pittorico.

* Marinella Marchesi, Curatrice, Museo Civico Archeologico, Via de' Musei, 8, 40124, Bologna, e-mail: marinella.marchesi@comune.bologna.it.

Un sentito ringraziamento a Giuseppe Capriotti per l'invito ad intervenire al seminario in memoria di Claudia Giontella e a Pierluigi Feliciati, insieme ai docenti del Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, per l'affettuosa accoglienza a Macerata.

We publish here the speech, reviewed by the author, presented on the 18th of April 2018 at the seminar in honor of Claudia Giontella. The Etruscan paintings reproductions spread over the walls of the vast hall dedicated to the Etruscan antiquities in the Archaeological Museum of Bologna, already widely analysed, are reconsidered both in relation to previous similar museographic experiences and following a revision of the archival documentation and a thorough re-reading of the variegated work of the Bolognese painter Luigi Busi, their maker. Some interesting ideas about museographic purposes and contextualization, as well as methods of planning and realization of the pictorial cycle are presented.

Al termine di un lungo e articolato dibattito, talora caratterizzato da una notevole asprezza di toni, il 25 settembre 1881 viene solennemente inaugurato, all'interno di Palazzo Galvani, il Museo Civico di Bologna, aperto al pubblico dal giorno successivo¹.

La nuova esposizione permanente raccoglie al suo interno, finalmente in maniera completa e organica, gli oggetti archeologici, medievali e moderni appartenenti alle collezioni Universitaria e Comunale, nonché i reperti provenienti dai numerosi scavi condotti in città e in provincia, nei quali erano prevalentemente venute alla luce le testimonianze della fase etrusca di Bologna².

L'articolazione delle raccolte nelle 18 sale del percorso museale era stata progettata dall'archeologo piemontese Edoardo Brizio (1846-1907)³, nominato Direttore della sezione antica e già dal 1876 professore di Archeologia e Numismatica all'Università di Bologna, esponente di quel gruppo di giovani accademici, dei quali faceva parte anche Giosuè Carducci, chiamati in città dal Ministero dell'Istruzione per dare nuova linfa alla languente istituzione universitaria⁴.

Come si evince chiaramente anche dalla prima guida del Museo⁵, Brizio aveva ritenuto di fondamentale importanza tenere divisi i materiali di recente rinvenimento, quindi di sicura provenienza, da quelli di raccolta collezionistica, perlopiù privi di qualunque indicazione relativa al contesto di origine. I primi vengono così disposti con un ordinamento cronologico, per presentare al visitatore «il graduato svolgimento della civiltà nella regione felsinea dai tempi più remoti fino a tutto il periodo romano»⁶, gli altri sono invece distribuiti, in base ai caratteri archeologici, nelle sale dei “monumenti” egizi, greci, italo-etruschi e romani, affinché fungano da elementi di confronto per gli oggetti

¹ Morigi Govi 1984a.

² Per i caratteri e la formazione del Museo fondamentale è il catalogo della mostra organizzata nel 1984: Morigi Govi, Sassatelli 1984.

³ Su questo personaggio, il cui operato fu di fondamentale importanza per l'archeologia bolognese cfr. Sassatelli 1984a; *Edoardo Brizio* 2007; Dore, Giovetti, Guidi 2018, pp. 171-179.

⁴ Cfr. Pombeni 1988.

⁵ Brizio, Frati 1882.

⁶ Brizio, Frati, Sighinolfi 1914, p. 15.

bolognesi. Per le sezioni medievale e moderna, la cui direzione è affidata a Luigi Frati, viene invece utilizzato un criterio di suddivisione tipologico (fig. 1).

Il progetto museografico, elaborato nei tre anni precedenti l'apertura, prevedeva anche la realizzazione di decorazioni pittoriche "appropriate", come ebbe a definirle lo stesso Brizio⁷, sulle pareti di ciascuna delle sale. Vengono perciò scelti soggetti figurati e ornamentazioni assolutamente coerenti con gli oggetti esposti nelle vetrine: una scena di compianto funebre, tratta da una *lekythos* attica a fondo bianco, sulla parete di fondo della sala dei monumenti greci; il frontone principale della tomba etrusca tarquiniese del Barone e alberelli stilizzati nella sala degli oggetti etrusco-italici; fiori di loto e una grande dea alata nella sala egizia; comparti architettonici di stile pompeiano nella stanza dedicata alla collezione romana. Tuttavia il maggiore impegno in termini economici e progettuali viene profuso nel grande salone X⁸, destinato ad accogliere le testimonianze villanoviane e felsinee di Bologna, l'antica Felsina, nei fatti la sezione più importante del nuovo Museo di cui avrebbe costituito l'ossatura espositiva (fig. 2).

La finalità principale di questo elaborato ciclo pittorico era dichiaratamente didattico-didascalica, come si deduce da quanto afferma il conte Giovanni Gozzadini (1810-1887)⁹, Direttore Generale del Museo, nel discorso inaugurale:

Le sale del Museo Civico, da quattro che erano, sono adesso ventitre: una ha l'imponente lunghezza di metri settantadue e vi sono riprodotte 18 pitture murali di tombe etrusche che meglio di qualunque descrizione fan conoscere gli usi di coloro, le cui suppellettili funebri, e in parte domestiche, conservansi nella medesima sala¹⁰.

Le pitture avevano, quindi, lo scopo principale di guidare il visitatore a contestualizzare cronologicamente gli oggetti, a comprenderne facilmente l'originale destinazione d'uso, ma anche a far rivivere in contesto bolognese l'atmosfera dell'Etruria tirrenica, esaltando la parentela tra Etruschi padani ed Etruschi tirrenici. Quest'ultima intenzione non doveva essere scevra di implicazioni con la cosiddetta "questione etnica" nata intorno ai rinvenimenti bolognesi, argomento sul quale fu fervido, e non di rado aspro, il dibattito nel mondo archeologico, fin dai tempi del V Congresso di Archeologia e Antropologia preistoriche del 1871. La "questione", che si poneva come obiettivo l'attribuzione dei reperti bolognesi ai popoli citati dalle fonti antiche, vedeva da un lato la tesi del Gozzadini, convinto dell'etruscità di tutte le testimonianze venute in luce a Bologna e dintorni; dall'altro Edoardo Brizio, assertore dell'appartenenza agli Etruschi solo delle attestazioni recenziari,

⁷ Brizio 1882, p. 103.

⁸ Per una disamina di questo ciclo pittorico sono fondamentali Colonna 1978 e Sassatelli 1984b.

⁹ Un inquadramento della figura di G. Gozzadini, scopritore del sepolcreto di Villanova, soprattutto in relazione all'attività di archeologo e alla nascita del Museo Civico in Vitali 1984; *Giovanni Gozzadini* 2011; Dore, Giovetti, Guidi 2018, pp. 131-139.

¹⁰ Gozzadini 1881, p. 9.

dovendosi, invece, ascrivere agli Umbri quelle più antiche, vale a dire le tombe di fase villanoviana¹¹.

Non sono finora stati rintracciati documenti che chiariscano a chi si debba l'ideazione del programma figurativo: secondo alcuni sarebbe da attribuire proprio a Giovanni Gozzadini; secondo altri più verosimilmente a Edoardo Brizio, autore del progetto d'allestimento dell'intero Museo. Secondo quanto lui stesso riferisce in una delle sue lezioni tenute nelle sale museali, le pitture erano per lui un sussidio didattico all'insegnamento universitario, così come lo erano le sculture in gesso che aveva voluto raccogliere nella gipsoteca. Inoltre, seguendo una recente ipotesi¹², non è escluso che la scelta di arricchire il Museo con cicli decorativi che riproducevano pitture originali rientrasse in quella nuova visione del Museo, in seno alla quale nacque anche il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia a Roma, che era maturata nella prima generazione di archeologi allievi del Ministro Fiorelli, di cui faceva parte lo stesso Brizio. Per essi le sale destinate all'esposizione dovevano avere «locali grandiosi» e «decorazione appropriata» e soprattutto «potessero soddisfare le legittime esigenze della scienza e del progresso di studii»¹³.

L'artista chiamato a realizzare le figure di maggiore impegno artistico dell'intero ciclo decorativo è Luigi Busi (1837-1884) (fig. 3). Pittore bolognese rivalutato solo in tempi recentissimi, grazie ad una mostra a lui dedicata a Palazzo Comunale¹⁴, Busi è molto probabilmente l'artefice soltanto dei grandi riquadri parietali, laddove probabilmente i lunotti vengono realizzati da un decoratore di livello qualitativamente inferiore, poco più di un imbianchino, mentre le quadrature sono da attribuire a Luigi Samoggia (1811-1904), amico e stretto collaboratore del Busi, il quale dovette essere incaricato anche della direzione dei lavori in Museo¹⁵. Al momento della commessa per il Museo, nel 1880, Luigi Busi vantava già una grande fama e aveva al suo attivo molteplici interventi decorativi, dentro e fuori Bologna. Particolarmente apprezzato per le opere da cavalletto, meno note sono rimaste invece le sue opere murali¹⁶, la cui notevole qualità gli valse molto probabilmente la chiamata al Museo Civico.

Formatosi artisticamente al Collegio Venturoli, il più prestigioso istituto di formazione artistica della città, riservato a ragazzi provenienti da famiglie in difficoltà economica, le sue prime produzioni su tela prendono spunto dalle fonti storico-letterarie, collocandosi nella temperie del cosiddetto “romanticismo storico” proprio dell'epoca. Grazie ai suoi meriti come allievo del Collegio ottiene un pensionato a Roma, quindi si sposta a Firenze e nel Nord Italia: in questi luoghi la sua pittura si avvicina sempre più al senso realista.

¹¹ Sassatelli 1984a, pp. 387-390; Dore 2011, pp. 34-36.

¹² Chillè, Dore, Marchesi, in corso di stampa.

¹³ Brizio 1882.

¹⁴ Ingino 2018.

¹⁵ Chillè, Dore, Marchesi, in corso di stampa.

¹⁶ Su questo aspetto in particolare Chillè 2018.

Nel 1873, realizzando la Pala dei Santi Vitale e Agricola (fig. 4)¹⁷, posta sull'altare maggiore della chiesa omonima di Bologna – uno dei suoi più moderni e celebrati capolavori – l'artista riporta in maniera inequivocabile alcuni degli oggetti presenti nel Museo di Bologna, all'epoca allestito in alcune sale della Biblioteca dell'Archiginnasio¹⁸, attestando così già in questa fase i suoi rapporti con l'istituzione cittadina. Sono una statuetta egizia di Iside con Horo bambino e un tripode romano¹⁹, i cui bozzetti preparatori su cartone si conservano presso la Pinacoteca di Bologna²⁰.

Gli interventi di Luigi Busi come figurista in grandi decorazioni murali, quasi sempre in coppia col quadraturista Luigi Samoggia, cominciano già nel 1861 e si susseguiranno ininterrottamente per i successivi 20 anni. In questo torno di tempo troviamo i due artisti attivi nel Teatro Comunale di Bologna (1861-1866); nella Banca d'Italia di Firenze (1870); nel Teatro Lauro Rossi di Macerata (1870-1871), progettato da quello stesso Antonio Galli Bibiena che concepì il teatro bolognese; nel Teatro Marrucino di Chieti (1874); nella Nuova stazione ferroviaria di Bologna (1874-1876); nella Sala Rossa del Palazzo Comunale, ancora a Bologna (1876-1877); nella Cappellina di Villa Hercolani a Belpoggio (BO) (1879-1880) e, infine, nel Santuario della Madonna del Piratello e nel Palazzo Vacchi Suzzi a Imola (1880-1884). Da questo lungo elenco è facile evincere come il nostro fosse un personaggio ben noto alla municipalità di Bologna, spesso da essa chiamato ad abbellire i propri palazzi, in un momento, quello post-unitario, nel quale particolare attenzione si poneva al decoro della città e degli edifici destinati alla cittadinanza²¹.

Quando i “padri fondatori” del Museo Civico rendono esecutiva l'idea di trasformare il salone X in una Galleria di pittura etrusca non ignorano certo le esperienze precedenti del medesimo tipo, ma anzi ad esse sicuramente si ispirano. Tre sono gli illustri esempi di decorazione parietale con riproduzioni di dipinti etruschi realizzati una cinquantina d'anni prima, dei quali protagonista è il pittore romano Carlo Ruspi (1798-1863)²².

Dopo poco meno di due secoli di riproduzioni in scala destinate ai cosiddetti Musei di carta, cioè raccolte di immagini delle tombe dipinte che via via venivano alla luce²³, nel 1830 comincia infatti l'uso di riprodurre le pitture etrusche al vero. L'idea parte proprio dal Ruspi che, chiamato nel 1831 da Eduard Gehrard per eseguire le prime illustrazioni di tombe dipinte per i *Monumenti inediti*, atlante iconografico edito periodicamente dall'Istituto di Corrispondenza

¹⁷ Ingino 2018, tav. LXII.

¹⁸ Sul Museo Civico del 1871, nato in occasione del già citato V Congresso di Antropologia e Archeologia preistorica, cfr. Morigi Govi 1984b.

¹⁹ Entrambi gli oggetti provengono dalla collezione del pittore Pelagio Palagi, lasciata per testamento al Comune di Bologna nel 1860.

²⁰ Chia, Costarelli 2018, p. 40, figg. 22-23.

²¹ Gottarelli 1978.

²² Su questo pittore, che fu anche restauratore, cfr. Colonna 1984, p. 378; Buranelli 1986.

²³ Lubtchansky 2017, pp. 17-20.

archeologica di Roma, prova a ricalcare i dettagli della tomba del Triclinio di Tarquinia.

Nello stesso periodo egli presenta in Vaticano, per il costituendo Museo Gregoriano Etrusco, il progetto di riproduzione d'insieme delle tombe dipinte di Tarquinia, realizzate secondo le modalità utilizzate per la tomba del Triclinio. Il favore che la proposta incontra in Vaticano è commisurato all'impegno profuso da papa Gregorio XVI nella tutela del patrimonio archeologico dello Stato pontificio²⁴, offrendo essa la possibilità di documentare e preservare opere particolarmente fragili, destinate presto a scomparire. Il progetto vedrà poi la propria effettiva realizzazione nel febbraio del 1837, quando i facsimile di Ruspi, riproducenti sei tombe di Tarquinia e una di Vulci²⁵, vengono appesi come quadri nella sala dove sono raccolti vasi e sculture²⁶.

Poco dopo, nel 1834, a seguito di una sua visita a Tarquinia, il re Ludwig I di Baviera, animato dall'archeologo J.M. von Wagner, suo collaboratore, commissiona al pittore i lucidi di cinque tombe tarquiniesi²⁷ da utilizzare nella decorazione della Alte Pinakothek, la galleria fatta erigere dal re a Monaco per documentare, attraverso gli oggetti della propria sterminata collezione, i primordi dell'arte pittorica. I facsimile che arrivano in Baviera nel 1836 vengono utilizzati dall'architetto Leo von Klenze per la decorazione del soffitto e degli archivolti della Sala dei Vasi, integrati in un fitto apparato ornamentale derivato dalla ceramografia greca (fig. 5)²⁸. Scopo di queste pitture, inserite nell'insieme architettonico delle sale e quindi sottoposte ad una suddivisione che porta alla totale perdita dell'effetto d'insieme della camera sepolcrale originale, è il dialogo continuo con il vasellame esposto, per lo più proveniente proprio da corredi tombali etruschi. L'effetto ornamentale che ne deriva si avvicina a quello ben noto dalle decorazioni all'etrusca delle residenze aristocratiche europee di fine XVIII-inizio XIX secolo, di cui esempio emblematico è il "Gabinetto etrusco" del Castello di Racconigi, particolarmente importante rispetto all'esperienza bolognese. Il suo artefice fu, infatti, Pelagio Palagi, artista nato e vissuto per lungo tempo a Bologna²⁹, che, chiamato da Carlo Alberto alla fine del 1832 con l'incarico di pittore preposto alla decorazione dei palazzi sabaudi, realizza

²⁴ Su questo aspetto, non privo di implicazioni ideologiche e politiche cfr. Sannibale 2011, cui fare riferimento anche per le vicende relative alla nascita del Museo Gregoriano Etrusco.

²⁵ Si tratta delle Tombe del Triclinio, della Querciola, del Morto, delle Iscrizioni, del Barone e delle Bighe di Tarquinia e della tomba Campanari di Vulci; solo nel 1862 verrà aggiunta la tomba François di Vulci.

²⁶ Weber-Lehmann 1986, p. 17; Weber-Lehmann, Lehmann 1987, pp. 22-23, 27-29; Lubtchansky 2017, pp. 23 ss.

²⁷ Tombe del Triclinio, del Morto, delle Iscrizioni, delle Bighe, del Barone e della Querciola.

²⁸ Purtroppo di questa impresa, portata a termine nel 1841, non rimangono che delle fotografie, poiché l'ala del museo in questione andò distrutta durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale: Colonna 1984, pp. 376-378; Weber-Lehmann 1986, pp. 15-18; Weber-Lehmann, Lehmann 1987, pp. 23-27; Lubtchansky 2017, p. 23.

²⁹ Per la figura e l'opera di questo artista, la cui collezione costituisce uno dei nuclei di materiali più consistente del Museo Archeologico di Bologna: *Pelagio Palagi* 1976; Poppi 1996.

nel Gabinetto scene tratte dalla pittura vascolare, ma anche, sul soffitto, il fregio centrale della tomba del Barone di Tarquinia, scoperta pochi anni prima (1827) e per la quale utilizza come modello i disegni dell'architetto Labrouste, pubblicati poi dal Micali nel 1832 (fig. 6)³⁰. Certamente la formazione artistica del Busi non poteva aver ignorato l'opera del famosissimo concittadino Palagi e non è escluso che egli conoscesse anche l'apparato decorativo del Gabinetto³¹.

Poco più tardi, tra il gennaio 1837 e la primavera del 1838, mentre il Ruspi sta lavorando al progetto Vaticano, i fratelli Campanari, antiquari-archeologi, organizzano una mostra di natura commerciale nella Galleria Pall Mall di Londra. Qui vengono ricostruite 11 tombe a camera a grandezza naturale, 6 delle quali decorate dai facsimile che il Ruspi aveva realizzato nelle tombe del Triclinio, delle Bighe, del Morto e delle Iscrizioni di Tarquinia, nella Grotta dipinta di Bomarzo e nella tomba Campanari di Vulci. I facsimile sono poi acquisiti dal British Museum di Londra e qui esposti nella sala etrusca, appesi alle pareti come nel Museo Gregoriano, a partire dal 1840. La differenza sostanziale di questa impresa "privata" rispetto agli altri due progetti museografici più tradizionali è rappresentata dalla volontà di disporre i facsimile nella ricostruzione di uno spazio architettonico che desse al visitatore della mostra l'impressione di entrare realmente all'interno di una tomba etrusca³².

Tutte e tre i progetti sin qui descritti scaturiscono dunque dall'intuizione geniale del Ruspi di ricalcare direttamente le pitture tombali, al fine di preservare e garantire la documentazione di opere destinate a scomparire. Per questo motivo egli cerca di essere particolarmente fedele agli originali sia nel disegno che nel colore e raramente indulge a proprie interpolazioni stilistiche o ricostruttive, se non laddove è necessaria un'integrazione, che viene sempre proposta nella maniera più filologica possibile. Nei Musei vaticano e tedesco le sue riproduzioni vengono presentate in una duplice prospettiva: da un lato didattica, per la quale le copie di pitture sono complementari ai ragionamenti sulla cultura antica sviluppati dagli oggetti in mostra; dall'altro decorativa, che trova la massima espressione nella Pinacoteca di Monaco. Diversa e innovativa è la concezione delle pitture nell'esposizione londinese, nella quale il principio decorativo è totalmente assente, mentre prevale l'attenzione, anche in chiave scenografica, al contesto di rinvenimento, altrove del tutto omesso³³.

La successiva galleria di pitture etrusche del Museo di Bologna rientra nella lunga serie di progetti museografici realizzati per ispirazione e imitazione delle tre citate esperienze, nate grazie all'innovazione del Ruspi. Tra di essi si annoverano le sale delle tombe dipinte volsiniesi nel Museo Civico Archeologico di Orvieto

³⁰ Micali 1832, tav. LXVII. Sul «Gabinetto etrusco» di Racconigi e simili ambienti decorati "all'etrusca" nel Piemonte sabauda cfr. Mandolesi 2011 e 2012; Roncuzzi 2012.

³¹ Il fregio della tomba del Barone è riprodotto in una delle arcate del salone X.

³² Colonna 1999; Lubtchansky 2017, *passim*.

³³ Ivi, p. 27.

(1880)³⁴; la decorazione del Museo Helbig nella Ny Carlsberg Glyptothek a Copenhagen (1891-1910)³⁵; la collezione di Edward Perry poi confluita nel Museum of Fine Arts di Boston (1898-1908)³⁶; la galleria della pittura etrusca del Museo di Firenze (1926-1927)³⁷. Ma, mentre la maggior parte di questi nuovi progetti continuano a perseguire, tanto quanto i precedenti, i principi di tutela attraverso la documentazione di opere estremamente deperibili e la conservazione delle copie eseguite, differenti, come visto, sono le finalità prime dell'esposizione bolognese, in cui l'aspetto per così dire conservativo non è senz'altro prevalente, fors'anche in ragione dalla lontananza geografica rispetto all'Etruria propria.

L'esperienza che più si allontana per finalità da quella bolognese è quella del Museo danese, il cui fondatore e mecenate Carl Jacobsen, magnate della birra, dichiara a più riprese il proprio impegno nel cercare di preservare la documentazione delle ormai labili testimonianze pittoriche etrusche, che egli stesso aveva già visto in pessimo stato di conservazione, e di fare del proprio Museo una «sede di eccellenza dello studio dei dipinti etruschi»³⁸. Jacobsen ben conosceva le riproduzioni del Busi, che giudicava «scandalose»³⁹ per via dell'eccessiva libertà nelle integrazioni delle lacune, sostenendo al contrario la necessità di realizzare copie che documentassero il più filologicamente possibile le reali condizioni delle tombe, riportando non solo l'effettiva consistenza delle lacune, ma anche gli eventuali interventi di restauro già su di esse praticati.

Terminiamo quindi con una breve analisi della galleria di pitture del Museo di Bologna, già ben nota grazie ai lavori di Giovanni Colonna prima e di Giuseppe Sassatelli poi, che nel catalogo della mostra dedicata alla storia del Museo bolognese ne fece un'accurata disamina⁴⁰.

Le pitture ornano tutte le arcate della parete lunga settentrionale e delle due pareti corte, mentre occupano soltanto 4 arcate del lato meridionale della galleria. La decorazione si compone di 16 ampi riquadri sormontati da 12 frontoni, dipinti laddove non si aprono le finestre (fig. 7).

Le tombe raffigurate sono 12: la tomba Campana di Veio; le tombe del Barone, dei Vasi Dipinti, del Citaredo e del Triclinio di Tarquinia; le tombe della Scimmia e del Colle di Chiusi; le tombe Golini I e II di Orvieto; ad esse si aggiungono 5 lastre fittili, dette Campana, da Cerveteri, oggi conservate al Museo del Louvre. Il numero dei contesti scelti per il ciclo bolognese è quindi ben più ampio rispetto a quello delle precedenti esperienze di esposizioni di

³⁴ Della Fina 2013.

³⁵ Moltesen, Weber-Lehmann 1991.

³⁶ Weber-Lehmann 2017.

³⁷ Sarti 2017.

³⁸ Lettera di Jacobsen a Helbig datata 21 agosto 1895, in Moltesen 2017, p. 72.

³⁹ La valutazione si riferisce in particolare alla riproduzione della tomba Golini I di Orvieto: lettera di Jacobsen a W. Helbig del 12 giugno 1899, in Moltesen, Weber-Lehmann 1991, p. 147.

⁴⁰ Sassatelli 1984b.

pitture etrusche: questa selezione così vasta fu da un lato dettata dall'esigenza di decorare uno spazio molto esteso, dall'altro favorita dal concentrarsi delle scoperte di molte tombe dipinte, tutte prontamente edite nei volumi dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, proprio tra gli anni '40 e gli anni '80 del XIX secolo⁴¹, cioè nel periodo compreso tra le realizzazioni del Ruspi e la commessa per la decorazione del Museo Civico di Bologna. Offrono inoltre testimonianza delle espressioni pittoriche di tutto il territorio etrusco, da nord a sud, non concentrandosi soltanto sulla pittura tarquiniese (fig. 8).

Alla tomba Campana di Veio e alle tombe tarquiniesi del Barone, del Triclinio, del Morto e della Querciola, già tutte presenti nei progetti di Ruspi, vengono aggiunte le due tombe Golini di Orvieto⁴² (1863), le Tombe della Scimmia⁴³ (1846) (fig. 9) e del Colle di Chiusi (1833)⁴⁴, oltre alle tombe del Citaredo (1862)⁴⁵, del Vecchio (1867)⁴⁶ e dei Vasi Dipinti (1867)⁴⁷ di Tarquinia. Se consideriamo che di tre delle tombe già riprodotte da Ruspi – cioè quelle del Triclinio, del Morto e della Querciola – vengono scelti soltanto i frontoni e che altre quattro tombe, delle Bighe, delle Iscrizioni, Campanari di Vulci e la Grotta dipinta di Bomarzo, non vengono neppure inserite nel ciclo decorativo, non è forse azzardato pensare che ci fosse stata una precisa volontà, da parte di chi elaborò il progetto bolognese, di differenziare la decorazione del Museo di nuova apertura rispetto alle precedenti esperienze, con l'introduzione delle grandi novità offerte dalle più recenti scoperte.

Come già detto sopra, non sono rimasti documenti che descrivano l'ideazione del programma figurativo e le scelte che determinarono la sequenza delle raffigurazioni nella Galleria. Giovanni Colonna ipotizzò che fosse stata seguita la cronologia della pittura etrusca delineata da Helbig, seppure con svariati spostamenti e interpolazioni⁴⁸. Tuttavia non si può neppure escludere che fossero intervenute valutazioni legate alla struttura architettonica e all'allestimento degli oggetti: è il caso ad esempio della tomba Campana di Veio, le cui pitture originali si dispongono in modo perfettamente confacente alle due semipareti del lato corto del salone X, ai fianchi di quello che all'epoca era un finestrone; o ancora la tomba Golini I, la cui scena di banchetto ultraterreno, nella quale compaiono una ricca selezione di vasi e il candelabro, viene forse non a caso collocata al di sopra della vetrina della tomba Grande dei Giardini Margherita,

⁴¹ Per un elenco delle scoperte di questo quarantennio e delle rispettive edizioni Lubtchansky 2017, p. 31, nota 85.

⁴² Conestabile Della Staffa 1865.

⁴³ *Monumenti inediti* V, 1849-53, tavv. 14-16. Un cenno alle caratteristiche della riproduzione del Busi di questa tomba in Paolucci 2017, p. 103.

⁴⁴ *Monumenti inediti* V, 1849-53, tavv. 32-34.

⁴⁵ *Monumenti inediti* VI-VII, 1857-63, tav. 79.

⁴⁶ *Monumenti inediti* IX, 1869-73, tav. 15-1.

⁴⁷ Ivi, tav. 13.

⁴⁸ Helbig 1863. L'ipotesi è in Colonna 1978, p. 153.

dove si distinguono oggetti analoghi, a rendere ben evidente l'intento didattico ed esplicativo delle pitture rispetto alla collezione del Museo.

Molto è stato scritto sulle riproduzioni del Busi e la valutazione che è stata proposta ne ha generalmente evidenziato gli aspetti negativi, muovendo le maggiori critiche alla scarsa attenzione filologica, declinata nell'eccessiva libertà compositiva delle figure e degli elementi decorativi, nell'accoppiamento arbitrario di pitture di due diverse tombe all'interno della medesima arcata e nell'uso indiscriminato della ricostruzione delle parti non conservate negli originali. Sulla scia del sopra riportato giudizio avverso di Carl Jacobsen, le analisi di Colonna e Sassatelli hanno molto insistito sul valore esclusivamente didascalico e didattico – peraltro non assente anche in tutti i cicli decorativi precedenti e di poco successivi – del progetto bolognese, e sulla spiccata volgarizzazione delle pitture originali finalizzata a porle su un piano quasi «popolare», come scrisse Colonna.

Così come va rivalutata la figura del Busi in campo storico-artistico, altrettanto forse è necessario analizzare con occhi diversi anche il suo operato all'interno del Museo. Sono quindi da considerare alcuni aspetti finora forse troppo trascurati: in primo luogo è doveroso sottolineare che al Busi sono con tutta probabilità da attribuire soltanto le immagini dei riquadri, mentre furono forse affidati alla mano di un semplice decoratore i frontoni, che infatti tradiscono capacità pittoriche ben inferiori e una notevole libertà nella trascrizione degli originali, tanto che uno di essi è di totale invenzione.

È inoltre molto importante rilevare come il Busi, tra tutti gli artisti cui furono commissionate delle riproduzioni di pitture etrusche, fu l'unico che non ebbe mai la possibilità di vederle dal vero, né di farne dei facsimile o di rendersi conto autopicamente della materialità del colore. La sua preparazione avvenne esclusivamente su una documentazione di seconda mano, nella grande maggioranza dei casi stampe in bianco e nero – quelle dei Monumenti Inediti dell'Istituto – dalle quali trasse gli ingrandimenti da trasporre sulle pareti. Queste trasposizioni sono in generale molto fedeli all'originale e raramente Busi sembra indulgere all'introduzione di propri tratti stilistici, fin quando ricostruisce ampie parti dell'originale, interventi necessari per perseguire la vocazione anche ornamentale delle riproduzioni.

Quanto al colore, Busi dovette avere a disposizione soltanto gli acquarelli della tomba del Barone pubblicati nel volume del Micali (fig. 10) e della tomba Campana edita dal Canina, delle quali riproduce perfettamente la gamma cromatica, oltre al disegno acquerellato della tomba del Colle, inviato a Bologna dal Ministero. Di tutte le altre tombe sembra riportare con esattezza i colori descritti più o meno dettagliatamente negli Annali dell'Istituto e dal Conestabile nella pubblicazione delle tombe Golini, completando potremmo dire “a senso” le campiture non citate. Non abbiamo neppure prova del fatto che il Busi conoscesse autopicamente le riproduzioni di Carlo Ruspi esposte nel Museo Gregoriano, sebbene sia stata accertato il suo soggiorno a Roma

non solo in anni giovanili, ma ancora nel 1878, poco tempo prima della commissione al Museo⁴⁹. In generale sembra dunque che le pitture del salone X siano davvero il risultato di quel consistente lavoro di documentazione che già Busi prospettò come necessario al Comune al momento dell'incarico e in virtù del quale egli riuscì ad ottenere un compenso molto alto, come si evince dal carteggio amministrativo conservato nell'Archivio storico del Comune di Bologna.

Riferimenti bibliografici / References

- Blanck H., Weber-Lehmann C., a cura di (1987), *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Colonia, 17 gennaio-5 aprile 1987) Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- Brizio E. (1882), *Il Museo Civico di Bologna*, «La cultura», I, n. 1, pp. 103-107.
- Brizio E., Frati L. (1882), *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna: Regia Tipografia.
- Brizio E., Frati L., Sighinolfi L. (1914), *Guida del Museo Civico di Bologna*, Bologna: F.lli Merlani.
- Chia I., Costarelli A. (2018), *Nella fucina di Luigi Busi: disegni e bozzetti ad olio*, in Ingino 2018, pp. 33-42.
- Buranelli F. (1986), *Carlo Ruspi «Artista – Archeologo»*, in *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, guida alla mostra, a cura di F. Boitani (Roma, Tarquinia, Colonia, 1985-1987), Roma: De Luca, pp. 21-24.
- Chillè O. (2018), *Non solo opere da cavalletto: Luigi Busi e la pittura decorativa*, in Ingino 2018, pp. 23-32.
- Chillè O., Dore A., Marchesi M. (in corso di stampa), «Meglio di qualunque descrizione fan conoscere gli usi...»: la Galleria delle pitture etrusche del Museo Civico Archeologico di Bologna, in *Fac-simile 1: les collections de dessins modernes reproduisant la peinture étrusque. Organisation des fonds, contextes de production et d'utilisation/ Fac-simile 1: le collezioni di documentazione grafica sulla pittura etrusca. Consistenza dei fondi, contesti di produzione e impiego*, Atti della giornata di studi (Roma, 11 dicembre 2017), a cura L. Cuniglio, N. Lubtchansky, S. Sarti, «MEFRA», n. 130.
- Colonna G. (1978), *A proposito del Museo Civico Archeologico*, «Il Carrobbio», IV, pp. 147-154.
- Colonna G. (1984), *Le copie ottocentesche delle pitture etrusche e l'opera di Carlo Ruspi*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 375-378.

⁴⁹ Chillè, Dore, Marchesi in corso di stampa.

- Colonna G. (1999), *Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra*, in *Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo*, Atti dell'incontro di studio (Tarquinia, 6-7 luglio 1966), a cura di A. Mandolesi, A. Naso, Firenze: All'Insegna del giglio, pp. 37-62.
- Conestabile Della Staffa (1865), *Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche in bronzo e in terra cotta scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini*, Firenze: coi tipi di M. Cellini e C.
- Della Fina G.M. (2013), *Le riproduzioni delle tombe dipinte Golini I e II, ed Hescanas*, in *Da Orvieto a Bolsena: un percorso tra Etruschi e Romani*, catalogo della mostra, a cura di G.M. Della Fina, E. Pellegrini, Ospedaletto (Pi): Pacini, pp. 191-200.
- Dore A. (2011), "...da questo suolo dissepplli le genti e le civiltà vetuste". *Giovanni Gozzadini fra indagini archeologiche e Museo Civico*, in *Giovanni Gozzadini 2011*, pp. 25-40.
- Dore A., Giovetti P., Guidi F., a cura di (2018), *Ritratti di Famiglia. Personaggi, oggetti, storie del Museo Civico fra Bologna, l'Italia e l'Europa*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 marzo-19 agosto 2018), Bologna: Comune di Bologna.
- Edoardo Brizio (1846-1907), *Un pioniere dell'archeologia nella nuova Italia* (2007), catalogo della mostra (Bra, Museo civico di archeologia storia arte, Palazzo Traversa, 28 settembre-25 novembre 2007), Bra: Officine grafiche della comunicazione.
- Giovanni Gozzadini padre dei Villanoviani nel bicentenario della nascita (1810-2010) (2011), Atti del convegno di studi (Villanova di Castenaso, 16 ottobre 2010) a cura di R. Rimondini, M. Sindaco, T. Trocchi, Bologna: Tipolito.
- Gottarelli E. (1978), *Urbanistica e architettura a Bologna agli esordi dell'unità d'Italia*, Bologna: Cappelli.
- Gozzadini G. (1881), *Nella solenne inaugurazione del Museo Civico di Bologna fatta il 25 settembre 1881*, Bologna: Fava e Garagnani.
- Helbig W. (1863), *Pitture cornetane*, «Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», XXXV, pp. 336-360.
- Ingingo S., a cura di (2018), *Luigi Busi. L'eleganza del vero 1837-1884*, catalogo della mostra, Bentivoglio: Grafiche dell'Artiere.
- Lubtchansky N. (2017), *Documentation graphique et musées de peinture étrusque*, in *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, a cura di L. Cuniglio, N. Lubtchansky, S. Sarti, Venosa: Osanna edizioni, pp. 17-35.
- Mandolesi A. (2011), *Etruschi e Piemonte sabaudo: dal gusto "all'etrusca" al collezionismo archeologico*, in *La fortuna degli Etruschi nella costituzione dell'Italia unita*, Atti del XVIII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, a cura di G.M. Della Fina, Orvieto: Quasar (Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina»), pp. 109-133.

- Mandolesi A. (2012), *Il gusto "all'etrusca" in terra sabauda*, in *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, catalogo della mostra (Asti, 2012), a cura di A. Mandolesi, M. Sannibale, Milano: Electa, pp. 175-183.
- Micali G. (1832), *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani*, Firenze.
- Moltesen M. (2017), *Wolfgang Helbig, Carl Jacobsen e la formazione della Ny Carlsberg Glyptotek*, in *L'Etruria* di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, catalogo della mostra (Roma, 5 dicembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Capoferro e S. Renzetti, Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 63-74.
- Moltesen M., Weber-Lehmann C. (1991), *Catalogue of the copies of etruscan tomb painting in the Ny Carlsberg Glyptotek*, København: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica (1829-1853)*, Rome et Paris: imprimé au frais de l'Institut de correspondance archeologique.
- Morigi Govi C. (1984a), *Il Museo Civico del 1881*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 347-363.
- Morigi Govi C. (1984b), *Il Museo Civico del 1871*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 259-267.
- Morigi Govi C., Sassatelli G., a cura di (1984), *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 1984), Casalecchio di Reno (Bo): Grafis Edizioni.
- Paolucci F. (2017), *Chiusi (Siena), Tomba della Scimmia*, in *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, a cura di L. Cuniglio, N. Lubtchansky, S. Sarti, Venosa: Osanna edizioni, pp. 92-104.
- Pelagio Palagi, artista e collezionista (1976)*, catalogo della mostra (Bologna, aprile-giugno 1976), Bologna: Grafis.
- Pombeni P. (1988), *L'Università di Bologna nell'età contemporanea*, in *L'Università a Bologna. Maestri, studenti e luoghi dal XVI al XX secolo*, a cura di G.P. Brizzi, L. Marini, P. Pombeni, Bologna: Cassa di Risparmio in Bologna, pp. 41-50.
- Poppi C., a cura di (1996), *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, 1996), Milano: Electa.
- Roncuzzi V. (2012), *Pelagio Palagi e il Gabinetto etrusco di Racconigi*, in *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*, catalogo della mostra (Asti, 2012), a cura di A. Mandolesi, M. Sannibale, Milano: Electa, pp. 185-189.
- Sannibale M. (2011), *Cercare gli Etruschi, trovare gli Italiani. Il Museo Gregoriano Etrusco dall'archeologia romantica a Porta Pia*, in *La fortuna degli Etruschi nella costituzione dell'Italia unita*, Atti del XVIII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria, a cura di

- G.M. Della Fina, Orvieto: Quasar (Annali della Fondazione per il Museo «Claudio Faina»), pp. 473-524.
- Sarti S. (2017), *La galleria della pittura etrusca in facsimile a Firenze*, in *Dipingere l'Etruria. Le riproduzioni delle pitture etrusche di Augusto Guido Gatti*, a cura di L. Cuniglio, N. Lubtchansky, S. Sarti, Venosa: Osanna edizioni, pp. 37-50.
- Sassatelli G. (1984a), *Edoardo Brizio e la prima sistemazione storica dell'archeologia bolognese*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 381-400.
- Sassatelli G. (1984b), *La «Galleria della pittura etrusca» nel salone X*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 365-374.
- Vitali D. (1984), *La scoperta di Villanova e il Conte Giovanni Gozzadini*, in Morigi Govi, Sassatelli 1984, pp. 223-237.
- Weber-Lehmann C. (1986), *I lucidi di Carlo Ruspi*, in *Pittura etrusca. Disegni e documenti del XIX secolo dall'archivio dell'Istituto Archeologico Germanico*, guida alla mostra, a cura di F. Boitani (Roma, Tarquinia, Colonia, 1985-1987), Roma: De Luca, pp. 13-19.
- Weber-Lehmann C., Lehmann H. (1987), *Die Zeichnungen aus dem Jahrzehnt 1825 bis 1835*, in *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Colonia, 17 gennaio-5 aprile 1987), a cura di H. Blanck, C. Weber-Lehmann, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, pp. 16-41.
- Weber-Lehmann C. (2017), *I facsimile di Boston e i materiali preparatori nella collezione Morani*, in *L'Etruria di Alessandro Morani. Riproduzioni di pitture etrusche dalle collezioni dell'Istituto Svedese di Studi Classici a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 5 dicembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Capoferro e S. Renzetti, Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 147-152.

Appendice

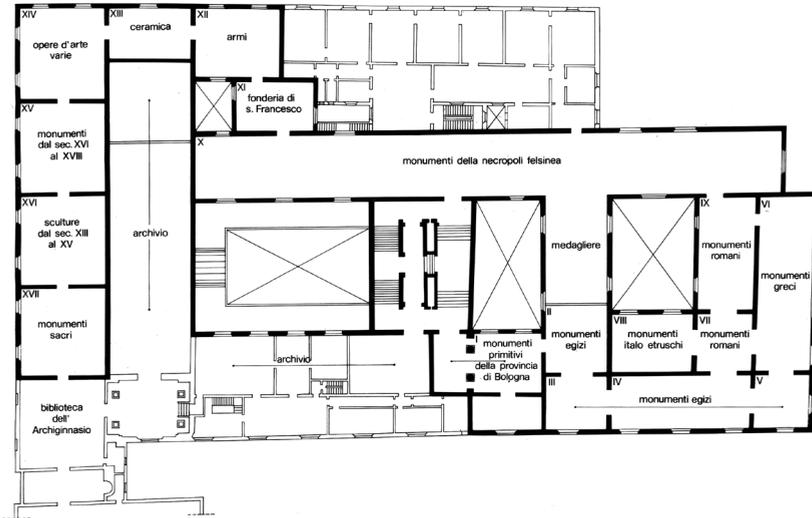


Fig. 1. Pianta del primo piano del Museo Civico di Bologna al momento della sua inaugurazione nel 1881 (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



Fig. 2. Il salone etrusco del Museo Civico di Bologna nel suo primo allestimento (Fonte: Archivio Storico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



Fig. 3. *Autoritratto* di Luigi Busi del 1860, Fondazione Collegio Artistico Venturoli, Bologna (Fonte: Ingino 2018, tav. XXI)



Fig. 4. L. Busi, *Martirio dei Santi Vitale e Agricola*, 1873, Chiesa dei Ss. Vitale e Agricola in Arena, Bologna (Fonte: Ingino 2018, tav. LXII)



Fig. 5. La Sala dei Vasi nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, prima della distruzione (Fonte: Blanck, Weber-Lehmann 1987, fig. 6)

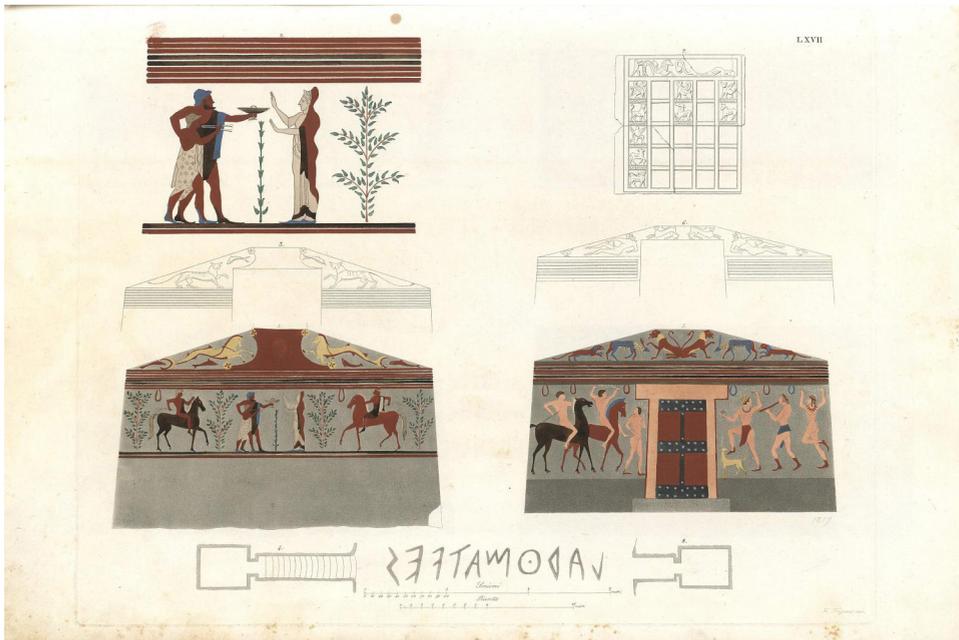


Fig. 6. Riproduzione della tomba del Barone nel disegno pubblicato da Micali nel 1832.

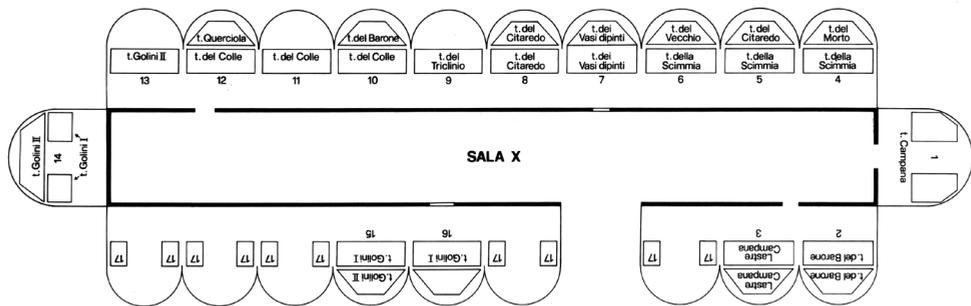


Fig. 7. Pianta delle pitture riprodotte nel salone X (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



Fig. 8. Il salone etrusco del Museo Civico Archeologico di Bologna nell'allestimento attuale (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



Fig. 9. Luigi Busi, riproduzione di un settore del fregio della tomba della Scimmia e del frontone principale della tomba del Vecchio (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



Fig. 10. Luigi Busi, riproduzione della parete di fondo della tomba del Barone (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borroni, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Maccio, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Massimo Angelici, Nadia Barrella, Sveva Battifoglia, Giampiero Brunelli,

Eleonora Butteri, Raffaele Casciaro, Silvana Colella, Michele Dantini,

Valeria Di Cola, Denise La Monica, Carlo Levi, Marinella Marchesi,

Luca Palermo, Gaia Salvatori, Francesco Sorce

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

