



**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*  
18 / 2018

---

**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](mailto: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](mailto: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

# Indice

- 3      Indice
- 7      Editoriale  
        Comitato Editoriale
- Saggi
- 13     Raffaele Casciaro  
        Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, sullo scorcio del  
        Quattrocento
- 43     Eleonora Butteri  
        Tra Fermo e Roma: opere perdute e contesti ritrovati per  
        Benigno Vangelini
- 85     Francesco Sorce  
        La *Madonna del passero* di Guercino. Problemi di esegesi  
        visiva e simbolismo degli uccelli
- 119    Sveva Battifoglia  
        Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia  
        (1926-1938)
- 149    Nadia Barrella  
        Le “ceramiche viventi” del Museo Duca di Martina:  
        mondanità, associazionismo e promozione culturale in un  
        museo negli anni Trenta del Novecento



- 183 Michele Dantini  
Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi su fascismo, antifascismo e Resistenza
- 203 Luca Palermo  
The ethical side of Aesthetic: street art against the Camorra
- 231 Gaia Salvatori  
Contemporary Art in Italian Universities: A History of Art and Society
- 251 Silvana Colella  
«Not a mere tangential outbreak»: gender, feminism and cultural heritage
- 277 Denise La Monica  
The landscape protection: a comparative approach to an idea
- Documenti
- 333 Massimo Angelici  
La videografia su Caravaggio. La vita e le opere di Michelangelo Merisi raccontate negli audiovisivi
- Recensioni
- 353 Giampiero Brunelli  
Vincenzo Lavenia, *Dio in uniforme. Cappellani, catechesi cattolica e soldati in età moderna*
- 359 Luca Andreoni, Francesco Bartolini  
Andrea Gardina, a cura di, *Storia mondiale dell'Italia*
- 371 Valeria Di Cola  
Rachele Dubbini, *La valle della Caffarella nei secoli. Storia di un paesaggio archeologico della Campagna Romana*
- Classico
- 377 Carlo Levi  
Svolgimento di alcune mozioni relative ai provvedimenti da adottare nei confronti della città di Agrigento (1966)

In memoria di Claudia Giontella

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



# Editoriale

Questo numero della rivista si apre con alcuni contributi dedicati alla storia dell'arte, caratterizzati dall'applicazione o dall'analisi di differenti metodologie di ricerca. Raffaele Casciaro riesamina la figura di Giacomo Del Maino (doc. 1459-1505), il maggiore scultore in legno della Lombardia sforzesca, alla luce di documenti di recente scoperta e del riesame filologico della sua produzione, chiarendo il passaggio generazionale tra Giacomo e i figli Giovan Angelo e Tiburzio e perfezionando il catalogo dello scultore. Eleonora Butteri si è occupata del pittore romano Benigno Vangelini, protagonista nei primi decenni del '600 di un'intensa attività nelle Marche, con centro a Fermo: la studiosa propone alcune significative aggiunte al *corpus* dell'artista, fra cui un disegno e, grazie a documenti inediti, propone una ricostruzione della sua formazione e della committenza con cui si trovò a interagire. All'iconografia di un capolavoro dell'arte di Guercino, la *Madonna del passero* della Pinacoteca Nazionale di Bologna, è dedicato il saggio di Francesco Sorce. Sorce considera il significato del motivo dell'uccellino tenuto al laccio da Gesù, molto diffuso nell'iconografia a partire dal Medioevo. Facendo un'ampia disamina delle fonti testuali sulla cui base il tema si è sviluppato e del suo uso nel contesto della pittura bolognese di primo '600 e del Guercino, l'autore arriva a un'ipotesi interpretativa del quadro. Sveva Battifoglia propone una ricerca relativa all'origine dell'applicazione delle analisi scientifiche in ambito storico-artistico, studiando il caso del gabinetto del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard, fondato nel 1926. In particolare il contributo esamina le relazioni intercorse fra il direttore dell'istituto americano, Edward W. Forbes, e alcuni storici dell'arte italiani come Umberto Gnoli, e la diffusione del concetto di restauro scientifico in Italia prima della fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro (1939). Una riflessione sulla valorizzazione del patrimonio dei musei e la comunicazione a pubblici differenziati è sollecitata dal saggio di Nadia Barrella che studia il filmato di uno spettacolo teatrale dal

titolo *Ceramiche viventi alla Floridiana*, realizzato nel 1931 per promuovere l'inaugurazione del Museo Duca di Martina di Napoli.

I quattro contributi che seguono sono dedicati a diversi argomenti di storia dell'arte contemporanea e museologia. Michele Dantini fa un'approfondita riflessione sugli studi di Renzo De Felice, mettendo in evidenza i molti riferimenti alla storia dell'arte, soprattutto sui temi del "consenso" e della "nazione", che non hanno avuto un'adeguata ricezione da parte degli storici figurativi. L'autore cerca dunque le ragioni di tale mancata riflessione, trovandola in una molteplicità di cause a partire dai presupposti ideologici diffusi nel discorso storico-critico di estrazione accademica. Luca Palermo illustra invece un significativo episodio di riqualificazione urbana finalizzata al ritorno alla legalità attraverso la *street art*. È il caso di un immobile sequestrato alla camorra nel comune di Capesenna, nel napoletano, che un progetto dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli" e dell'agenzia Agrorinascita ha affidato agli artisti Giò Pistone e Alberonero, autori di opere *site specific* in grado di trasformare il volto dell'edificio, successivamente tornato nella disponibilità dei cittadini come spazio di aggregazione e partecipazione sociale. La "terza missione" dell'Università, ovvero il ruolo degli atenei nei confronti della società, è oggetto della riflessione di Gaia Salvatori che ragiona in particolare sulle collezioni universitarie di arte contemporanea e sulle potenzialità che esse hanno nell'attivazione di pratiche di arte pubblica. Silvana Colella nel suo articolo si pone la domanda di come affermare istanze di genere nel campo della ricerca sul patrimonio culturale e della museologia: dopo aver affrontato un esame articolato sullo stato dell'arte, la studiosa mette in evidenza il dialogo fra teorie femministe e museologia e l'interscambio che in questo ambito si verifica fra teoria e strategie operative. Il saggio di Denise La Monica si occupa della nascita del concetto di tutela del paesaggio e della connessa legislazione in ottica comparativa, analizzando i contesti di Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Italia a cavallo del '900.

La sezione "documenti" della rivista, dedicata come di consueto alla presentazione di ricerche frutto del lavoro di laureati e ricercatori dell'università di Macerata, presenta un articolo di Massimo Angelici dedicato alla figura di Caravaggio nella produzione audiovisiva dal 1941 al 2016, condotta attraverso la selezione di alcuni lavori più significativi. Le recensioni sono dedicate a tre volumi di recente pubblicazione. Giampiero Brunelli presenta il libro di Vincenzo Lavenia *Dio in uniforme. Cappellani, catechesi e soldati in età moderna* (2017); Luca Andreoni e Francesco Bartolini conducono una lettura a due voci della *Storia mondiale dell'Italia* curata da Andrea Giardina (2017); Valeria Di Cola recensisce *La valle della Caffarella nei secoli. Storia di un paesaggio archeologico della Campagna Romana* di Rachele Dubbini (2018).

Come "classico" viene proposto un intervento parlamentare di Carlo Levi risalente al 1966 sull'abusivismo edilizio ad Agrigento, che si distingue per l'affermazione pionieristica dei valori della tutela dei centri storici e del paesaggio e per l'affermazione di una cultura della legalità.

Il numero è chiuso dalla pubblicazione dell'intervento proposto da Marinella Marchesi nel seminario annuale in memoria di Claudia Giontella, dedicato alle riproduzioni ottocentesche di pitture etrusche nel museo Civico Archeologico di Bologna.

Comitato editoriale de «Il Capitale culturale»



---

Saggi





# Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, sullo scorcio del Quattrocento

Raffaele Casciaro\*

## *Abstract*

Questo contributo riesamina la figura di Giacomo Del Maino, che le fonti e i documenti segnalano come il principale scultore in legno della Lombardia sforzesca, ma il cui catalogo è rimasto finora scarno e di qualità modesta. La scoperta recente di nuovi documenti, in particolare quelli che permettono la cospicua anticipazione della data del *Compianto* di Bellano dal 1515 circa al 1493-1494, accanto al ritrovamento di opere inedite, permette oggi di rivedere la sua posizione all'interno dell'arte lombarda dell'ultimo quarto del Quattrocento, restituendogli piena dignità. Le dinamiche della bottega Del Maino sono ora più chiare e risulta più comprensibile il passaggio generazionale tra Giacomo e i figli Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino. Alla luce di queste scoperte e attraverso una verifica filologica, si può confermare ai Del Maino l'esecuzione dell'altare maggiore di Santa Maria

\* Raffaele Casciaro, professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, Ex Convento degli Olivetani, viale San Nicola, 73100 Lecce, e-mail: raffaele.casciaro@unisalento.it.

del Monte sopra Varese, opera cruciale per l'arte lombarda del Quattrocento e supporre la precoce partecipazione di Giovan Angelo.

This contribution re-examines the figure of Giacomo Del Maino, whom documents and literature identify as the main wood sculptor of Sforza Lombardy, but whose catalog has remained thin and of modest quality. The recent discovery of new documents – in particular those that allow to significantly move backwards the date of the Bellano's *Compianto* from around 1515 to 1493-1494 – alongside the recent discovery of unpublished works, provides the opportunity for reviewing Del Maino's position within the Lombard art of the last quarter of the fifteenth century and reclaiming his full dignity. The dynamics of the Del Maino workshop are now clearer and the generational transition between Giacomo and his sons, Giovan Angelo and Tiburzio Del Maino, is more understandable. In light of these discoveries, and through a philological verification, we can firmly attribute to the Del Mainos the execution of the high altar of Santa Maria del Monte above Varese – a crucial work for Lombard art of the fifteenth century – and presume Giovan Angelo's early participation in it.

Riusciremo a dominare il panorama della scultura lignea del Quattrocento lombardo solo se costruiremo un repertorio intrecciato di cronologie, di personalità e di attribuzioni indubitabili (Giovanni Romano 2005)

La riscoperta dei Del Maino inizia negli anni settanta del secolo scorso e conta ormai su tre generazioni di studiosi che hanno riconosciuto a questi maestri del Rinascimento lombardo il ruolo di bottega egemone tra i *magistri a lignamine* e di attori di primo piano delle vicende artistiche di età sforzesca<sup>1</sup>. L'esercizio

<sup>1</sup> Dedico questa prima nota ad una veloce e compendiarica memoria delle tappe principali degli studi sui Del Maino degli ultimi decenni. In seguito alle prime campagne di restauro di ancone e sculture lignee avviate dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Lombardia Occidentale, cominciarono a riconoscersi le personalità dei principali maestri del legno della Lombardia sforzesca: i Del Maino, i De Donati e Pietro Bussolo. Pionieri di questa riscoperta furono Maria Teresa Binaghi, Sandra Maspero, Paolo Venturoli. Una conferenza della Binaghi presso il Museo Poldi Pezzoli nel 1980 (testo ciclostilato, archivi del Museo Poldi Pezzoli) attribuiva a Giovan Angelo Del Maino il rilievo dello *Sposalizio della Vergine* lì conservato e avviava una nuova serie di studi dedicati alla scultura lignea lombarda. Di lì a poco, Giovanni Romano riconosceva a Giovan Angelo la spettacolare Crocifissione del Victoria and Albert Museum (Romano 1982). Nel 1982 la mostra "Zenale e Leonardo" (Porzio 1982) darà le prime importanti aperture verso la comprensione del ruolo storico della scultura lignea nel Rinascimento lombardo, con i contributi di Mariolina Olivari e di Paolo Venturoli. Sarà soprattutto quest'ultimo a mettere a frutto i risultati di questa prima fase degli studi, con numerosi saggi e contributi e con le voci "De Donati" e "Del Maino" sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, pietre miliari degli studi su questi argomenti. Nel frattempo si era risvegliato l'interesse del fronte universitario, con la tesi di Angela Guglielmetti su Giacomo Del Maino, discussa alla Statale di Milano (1983-1984, relatore Pier Luigi De Vecchi),

“intrecciato” della ricerca archivistica e dell’analisi filologica ha notevolmente ampliato il quadro delle conoscenze e ancora oggi, dopo quarant’anni di studi, continuano ad emergere novità, sia sul fronte dei documenti sia su quello delle opere, mentre l’esegesi critica ricostruisce, non senza difficoltà, la cronologia della bottega, attiva su un ampio territorio, da Milano e Pavia fino alla Valtellina e all’Emilia. Recenti scoperte, di cui ci vogliamo qui occupare, aiutano a stabilire qualche punto fermo in un quadro che, per i tre decenni finali del Quattrocento, Gianni Romano nel 2005 considerava ancora nebuloso<sup>2</sup>.

Il *corpus* di opere che ruotano soprattutto intorno alla figura di Giovan Angelo Del Maino (notizie dal 1494 al 1536) è ormai cospicuo, ma rimangono incerti i confini tra la sua attività e quella del fratello Tiburzio (notizie dal 1496 al 1532) e del padre Giacomo.

Se nel caso del fratello la distinzione di mano può sembrare secondaria, iscritta com’è nell’ambito di una produzione di bottega in cui comunque la figura di Giovan Angelo risulta prevalente, per quanto riguarda il padre il problema è sostanziale, perché implica un passaggio generazionale segnato da profondi cambiamenti, nel quale si comincia a distinguere la personalità del figlio dopo una sua pressoché completa e apparentemente brusca emancipazione dalla cultura paterna, senza riuscire a riconoscerne la fase formativa.

La figura di Giacomo Del Maino ha stentato ad emergere nella sua grandezza artistica, nonostante il suo ruolo storico sia invece piuttosto chiaro. Milanese, documentato a partire dal 1459, fu il maestro di riferimento per le più illustri commissioni di ancone e sculture in legno della Lombardia sforzesca negli

punto di partenza per la ricostruzione della figura del maestro milanese. Subentrano negli anni novanta gli studi dello scrivente, con un notevole incremento al catalogo dei Del Maino, a partire da due contributi su Giovan Angelo su «Nuovi Studi» (Casciaro 1996a e 1996b), cui si aggiunsero alcune *Precisazioni su Giacomo Del Maino* (Casciaro 1998) e la monografia sulla *Scultura lignea lombarda del Rinascimento* (Casciaro 2000), sintesi degli studi del decennio precedente, pubblicata nello stesso anno in cui esce l’ottimo regesto commentato dei documenti pavesi sui Del Maino (Albertario 2000). Nel 1994 Marco Tanzi rende noto un *Presepe* di Giovan Angelo per il duomo di Cremona (1994). La mostra sulla scultura lignea lombarda del Castello Sforzesco (Romano, Salsi 2005), curata da Giovanni Romano e Claudio Salsi fu un momento di riflessione collettiva di gran parte degli studiosi della materia, con una sintesi degli studi precedenti ma anche aggiunte, precisazioni, nuove ipotesi sui Del Maino da parte di Albertario, Guglielmetti e dello scrivente. Seguono altri interventi di Albertario (Albertario 2007-2008; Albertario e Perotti 2010) con una rilettura della cronologia di Giovan Angelo Del Maino e il ritrovamento della Madonna dal *Compianto* di Morbegno. Un’ ulteriore riflessione su questioni cronologiche e attributive riguardo il Maestro di Trognano e i Del Maino si ha nel 2010 da parte di Agosti, Stoppa e Tanzi in occasione della mostra sul *Rinascimento nelle terre ticinesi* (Agosti *et al.* 2011, pp. 54 e 67 nota 103). Si segnala quindi un contributo di Davide Gasparotto riguardo il periodo piacentino della bottega (Gasparotto 2013, pp. 88-103), aggiunte e precisazioni documentarie di Cairati (2012), infine un’ulteriore rilettura della cronologia dei Del Maino in rapporto a Leonardo e ai grandi del primo Cinquecento lombardo (Albertario 2017, a cui si rimanda anche per la sintesi del dibattito precedente). Nelle note successive si daranno ulteriori riferimenti bibliografici mirati sulle opere citate.

<sup>2</sup> Romano 2005. Da p. 133 è tratta la citazione di apertura di questo contributo.

ultimi tre decenni del Quattrocento. Dalla bottega di Giacomo uscirono molti dei protagonisti della stagione più florida della scultura lignea lombarda, non solo i suoi figli, ma una schiera di altri scultori, tra cui spicca Giovan Pietro De Donati, che a sua volta sarà, col fratello Giovanni Ambrogio, a capo della più prolifica bottega di maestri lignari milanesi<sup>3</sup>.

La carriera di Giacomo si svolse ai livelli più alti per un maestro del legno: dalle collaborazioni nel coro di Sant'Ambrogio (1469-1471) e, probabilmente, su committenza ducale, nell'ancona delle reliquie per il Castello di Pavia (1473)<sup>4</sup>, all'ancona dell'Immacolata per San Francesco Grande a Milano – quella per cui Leonardo dipinse la Vergine delle Rocce – (1480-1482)<sup>5</sup>, al grande *tabernaculum* per Santa Maria del Monte a Varese (1478-1482), voluto dal duca Galeazzo Maria Sforza<sup>6</sup>. Ad un altro Sforza, Bartolomeo, si deve la commissione della perduta ancona di San Vincenzo a Gravedona, di cui rimane il disegno autografo di Giacomo<sup>7</sup>. Dal 1489 il maestro risulta residente a Pavia, forse per l'avvio di rapporti di committenza per la Certosa, anche se i documenti del suo effettivo coinvolgimento nell'esecuzione del coro dei conversi sono datati tra 1502 e 1503, mentre il maestro morirà entro l'aprile del 1505<sup>8</sup>. Alla fase pavese è legata l'esecuzione dell'importante, purtroppo perduta, ancona della chiesa dell'ospedale di San Matteo, stimata nel 1489<sup>9</sup>. Unica sua opera superstite in città è l'anconetta della chiesa di San Michele, che la critica considera unanimemente un'opera a più mani, in cui si riescono a distinguere gli apporti delle due generazioni della famiglia Del Maino<sup>10</sup>. Così pure per la

<sup>3</sup> I riscontri documentari sulla carriera di Giacomo Del Maino si trovano principalmente in: Albertario 2000, pp. 109-116, a cui aggiungere l'importante documento del 26 luglio del 1470 che registra i «patti d'apprendistato durevoli per otto anni stipulati tra maestro Giacomo del Maino e Caterina Suardi di Bergamo, vedova di Giovanni de Donati, e suo figlio GiovanPietro de Donati, affinché questi impari l'arte dell'intaglio» (Cairati, Cassinelli 2009, p. 133) e i documenti che riguardano la sua presenza a Bellano tra 1492 e 1493 (Longoni 2002), di cui si discute anche in questo contributo. Per la ricostruzione complessiva della sua carriera, possono essere ancora utili, ma con le integrazioni documentarie appena menzionate, Venturoli 1990 e Casciario 1998 e 2000, pp. 28-35, 63-94, 133-142, scheda n. 18 a, b, c, pp. 256-257, schede nn. 38-51 a, b, pp. 272-282 e relative immagini.

<sup>4</sup> L'ipotesi della partecipazione di Giacomo alla costruzione e all'intaglio dell'ancona delle reliquie è sostenuta nella tesi di laurea di Angela Guglielmetti (vedi nota 1) e ribadita dalla critica successiva (Casciario 2000, p. 63; Albertario 2000, p. 110 nota 26).

<sup>5</sup> Venturoli 1993. A diversi anni di distanza, ritengo ancora valido questo contributo per la ricostruzione della forma originale dell'ancona dell'*Immacolata* o della *Vergine delle Rocce*.

<sup>6</sup> Sulla complessa vicenda di quest'opera cruciale, rimando ai contributi di Raffaella Ganna, in particolare a Ganna 2006-2007. L'ultimo contributo in proposito, al quale si rimanda per la bibliografia, è Cairati 2015, in cui si allude a un documento che fissa il completamento dell'ancona nell'estate del 1482.

<sup>7</sup> M. Olivari, cat. 35, in Porzio 1982, pp. 118-121.

<sup>8</sup> Albertario 2000, pp. 110, 115-116.

<sup>9</sup> Maiocchi 1937, p. 309, doc. 1303; Albertario 2000, pp. 111-112, nota 32.

<sup>10</sup> Albertario 2005a, pp. 159-160.

grande croce della collegiata di Castel San Giovanni, legata al contratto del 1496, firmato a Giovan Angelo anche a nome del padre<sup>11</sup>.

A fronte di tutto questo, il catalogo finora riconosciuto a Giacomo Del Maino risulta scarno, di qualità spesso modesta e con ampi margini di incertezza, molte opere perdute, opere documentate ma eseguite in collaborazione, a cominciare dal coro della basilica ambrosiana, prima impresa in cui compare il suo nome, un lavoro collettivo in cui è difficile distinguere il suo intervento<sup>12</sup>. Perdute sia l'ancona delle reliquie, sia quella dell'Immacolata, rimangono le opere eseguite diversi anni dopo nella sua bottega, spesso con il contributo dei figli e dei collaboratori.

La riesumazione dal quasi completo oblio della sua figura parte dalle tarde ancone valtelinesi della chiesa di San Maurizio a Ponte e della cappella della Madonna della Neve a Sernio, le cui date si assestano tra l'ultimo decennio del Quattro e i primi anni del Cinquecento<sup>13</sup>. Costituiscono il caposaldo della ricostruzione del catalogo di Giacomo, anche per gli evidenti richiami alla struttura e alle soluzioni compositive di quella che fu l'ancona milanese di San Francesco Grande<sup>14</sup>. Tuttavia, la cronologia inoltrata di queste opere per la Valtellina, unitamente all'esecuzione discontinua, a tratti schematica, restituisce un'immagine riduttiva del maestro, che, soprattutto a Ponte, dovette avvalersi ampiamente della bottega<sup>15</sup>.

Chi scrive ha da tempo affiancato alle ancone valtelinesi un piccolo nucleo di sculture che richiamano i lineamenti delle opere più certe della fase quattrocentesca dello scultore, ma ad un livello più alto. A diversi anni di distanza, mi persuade sempre di più l'attribuzione del magnifico *Cristo di Pietà con angeli* oggi a Torino, tra le poche opere che rendono giustizia alla personalità artistica di Giacomo (fig. 1)<sup>16</sup>. La composizione ricorda da vicino la celebre tavola del Bergognone, dipinta

<sup>11</sup> Ceschi Lavagetto 1993.

<sup>12</sup> Sul coro di Sant'Ambrogio vedi la bella scheda di Milvia Bollati, cat. II.1 in Romano, Salsi 2005, pp. 106-109. Quanto all'individuazione della "mano" di Giacomo nel coro, personalmente rimango sulla stessa posizione già espressa venti anni or sono (Casciari 1998, pp. 145-151). Non mi convince l'attribuzione a Giacomo dei rilievi erratici oggi divisi tra il Castello Sforzesco (inv. sculture lignee n. 34) e una collezione privata torinese (Casciari 2002 pp. 105-122), che riterrei piuttosto di Giacomo da Torre, o Della Torre.

<sup>13</sup> Per le immagini rimando a Casciari 1998, pp. 136-137, 150-156; *Legni sacri* 2005, pp. 103-105, 121.

<sup>14</sup> Venturoli 1993.

<sup>15</sup> Un documento redatto a Tresivio nel 1491, che testimonia l'assunzione da parte di Giacomo di un giovane di Ponte in Valtellina, viene normalmente collegato all'inizio dei lavori per l'ancona della chiesa di San Maurizio. Tuttavia, diversi anni dopo, nel 1505, Giovan Angelo Del Maino è a Ponte per occuparsi del montaggio di un'ancona, forse la stessa iniziata dal padre (Leoni 1985, pp. 197-201).

<sup>16</sup> Venduta nel 1997 dall'antiquario milanese Mainieri, l'opera (cm. 90x56x23) si trova oggi nella collezione Cerruti al Castello di Rivoli. Pubblicata da chi scrive come opera autografa di Giacomo Del Maino (Casciari 1998, p. 173), è stata di recente esposta alla mostra *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (M. Natale, cat. V.25, in Natale, Romano 2015, p. 370).

intorno al 1480<sup>17</sup>; si distingue però dal modello per l'assenza del tema dell'*Arma Christi*<sup>18</sup> e per la resa più marcata delle espressioni dolorose, con accentuazioni fisiognomiche estranee al linguaggio del pittore e invece tipiche degli scultori in legno di quegli anni. Si vedano ad esempio i tratti segnati, gli occhi gonfi, le espressioni gravi nelle opere del cosiddetto "Maestro di Santa Maria Maggiore", identificabile con Domenico Merzagora, tra cui l'austero *Compianto* per San Francesco a Locarno, citato a riscontro nel contratto che lo stesso Giacomo Del Maino sottoscrisse con i Disciplini di Gallarate nel 1485<sup>19</sup>. Eppure, anche se i volti delle figure del gruppo locarnese ci appaiono come maschere tragiche, gli accordi presi tra Giacomo e i committenti prevedevano che le nuove statue dovessero essere «maioris devotionis et pietatis et in diversis actibus». Credo si alludesse soprattutto al movimento e alla gestualità, che nel gruppo di Locarno appaiono ancora contratti e stereotipati. L'intagliatore milanese, sulla scia del Bergognone, compie una straordinaria rivisitazione dell'iconografia dell'*Imago Pietatis*, che nella versione scultorea enfatizza l'immanenza fisica del corpo di Cristo. Nella scritta sul fronte del sarcofago, ancora in parte visibile in un paio di vecchie foto<sup>20</sup>, si leggevano alcune lettere, tra cui «RESPI», che intenderei come "respice", l'imperativo "osserva, contempla", nella piena adesione al sentimento della *Devotio Moderna*<sup>21</sup>. Rispetto alle statue di Locarno, le bocche sono qui tutte e vistosamente aperte, in una rappresentazione del dramma che mira al pieno coinvolgimento di chi guarda con la «visione uditiva» del lamento e del pianto<sup>22</sup>. Questo approccio simpatetico al dramma sacro rimarrà il filone portante di tutta la scultura dei Del Maino.

Il Cristo, sia nei lineamenti, sia nell'espressione richiama da vicino il San Giovanni Battista della grande croce Castel San Giovanni (1496, fig. 2). Rispetto a questi due esempi, la cimasa dell'ancona di Ponte ripresenta gli stessi stilemi in una versione semplificata (fig. 3). Proprio in questo scarto qualitativo si pone a mio avviso la differenza tra le opere autografe, o quantomeno tra la parte alta della produzione del maestro, e il lavoro della bottega.

Un altro gruppo scultoreo che le vie del collezionismo hanno fatto approdare a Torino è quello della Madonna col Bambino e due santi in una collezione privata, anch'esso attribuito per via stilistica<sup>23</sup>. Pure qui il confronto è con le

<sup>17</sup> N. Righi, cat. IV.30, in Natale, Romano 2015, pp. 298-299.

<sup>18</sup> L'*Arma Christi* è la raffigurazione degli strumenti della Passione di Cristo, che nella tavola del Bergognone sono retti dagli angeli.

<sup>19</sup> Torno 1993.

<sup>20</sup> Le foto sono pubblicate in Casciario 1998, pp. 173-174; Casciario 2000, p. 274.

<sup>21</sup> Le fotografie, provenienti dalla bottega antiquaria Mainieri, mostrano rispettivamente gli angeli ancora dotati di ali e con le vesti interamente dorate, e il rilievo privato delle ali, con le dorature abrase ma con ancora leggibile parte della scritta. Si poteva leggere: «PRO .... VITA...0..... / RESPI.E Q (?)V..... VLI».

<sup>22</sup> La citazione è da Giuseppe Capriotti (Capriotti 2015, p. 31).

<sup>23</sup> La prima segnalazione dell'opera con l'attribuzione a Giacomo Del Maino è in Casciario, Moro 1996, p. 54.

figure degli altari valtelinesi, ma la datazione dovrebbe essere più alta, come sembra suggerire la resa icastica dei volti e delle capigliature, la forma scheggiata del panneggio, che ricorda le opere di Bernardino Butinone dei primi anni '80. Proprio al Butinone sembra spettare la policromia dei rilievi del *tabernaculum* di Santa Maria del Monte sopra Varese, voluto da Galeazzo Maria Sforza e probabilmente già eseguito entro il 1482, comunque terminato entro il 1491, quando ricevette l'elogio di papa Innocenzo VIII, che affermava come: «in tota Italia simile et ita preclarum opus non existat»<sup>24</sup>. Si trattava di un grande altare quadrifronte, situato al centro del presbiterio, con quattro rilievi dedicati alla Passione di Cristo e, in alto, un'edicola a tempietto con l'immagine antica e venerata della Madonna col Bambino. Quest'ultima sopravvive, sul nuovo altare della basilica, separata dai quattro rilievi, due dei quali, ossia la *Flagellazione* e la *Crocifissione* (fig. 4) inaccessibili, nel segreto della clausura delle Romite Ambrosiane di Santa Maria del Monte, e due, ossia la *Salita al Calvario* e la *Deposizione*, comodamente visibili alla pinacoteca del Castello Sforzesco<sup>25</sup>. Intorno all'altare si trovava il coro ligneo, di cui rimangono quattro pannelli, due presso il Museo Baroffio al Sacro Monte e due alla collezione Cagnola di Gazzada.

Non ancora rintracciati i documenti di commissione e pagamento, esiste però una serie di testimonianze d'archivio da cui si deduce che Giacomo Del Maino è al Sacro Monte nel 1478, impegnato nell'esecuzione del coro insieme ad una serie di altri maestri: Ambrogio da Angera, Bartolomeo da Como, Bernardino Maggi e Giovan Pietro De Donati<sup>26</sup>. Di quest'ultimo, si è anche scoperto l'apprendistato svolto proprio presso il Del Maino<sup>27</sup>.

L'ipotesi che più facilmente poteva discendere da queste premesse, e cioè che Giacomo Del Maino fosse il maestro in capo anche per l'esecuzione, se non per l'ideazione, del *tabernaculum*, in realtà non è mai stata seriamente considerata, nonostante una geniale *boutade* di Enrico Castelnuovo<sup>28</sup>. La qualità altissima degli intagli dell'altare varesino, comparata con le opere più comunemente attribuite a Giacomo, non ha finora reso plausibile questa ipotesi.

<sup>24</sup> Il geniale, raddomantico riconoscimento dell'intervento pittorico del Butinone si deve a Mario Salmi (1927, pp. 151-156), seguito dalla critica successiva e confermato dal rinvenimento dei documenti che attestano la presenza del pittore a Santa Maria del Monte (C. Cairati, cat. V.8, in Natale, Romano 2015, p. 363 con bibliografia citata).

<sup>25</sup> Per le immagini cfr. Casciaro 2000, pp. 62, 66-70, 72-74.

<sup>26</sup> Per i documenti rimando alla ormai ricca bibliografia in materia, riassunta in Ganna 2005a, pp. 116-121; C. Cairati, cat. V.8, in Natale, Romano 2015, p. 363.

<sup>27</sup> Cairati, Cassinelli 2009, p. 133.

<sup>28</sup> Enrico Castelnuovo avanzò quasi scherzosamente l'idea che potesse essere Giacomo Del Maino l'autore effettivo dei rilievi dell'altare di Varese in una discussione informale al termine della giornata di studi sul "Maestro di Trognano", svoltasi il 17 marzo 2005. Nel libro che è disceso da quella giornata (Bascapè, Tasso 2005), lo studioso non riporta per iscritto quell'idea (Castelnuovo 2005), che però ha continuato a lavorare nella mia mente fino alla soluzione che qui presento.



Anche se non unanimemente, la critica si è orientata a riconoscere l'autore di almeno tre delle quattro scene della Passione di Santa Maria del Monte in quello del magnifico rilievo proveniente dall'oratorio di San Giuseppe a Trognano, che rivela una più matura cultura prospettica, ma che nell'uso dello schiacciato, nello scorcio delle figure, oltre che in alcune fisionomie, mostra affinità con i rilievi varesini<sup>29</sup>. La visione ravvicinata del rilievo di Trognano con le due scene della Passione, resa oggi possibile nella medesima sala dei musei del Castello Sforzesco, ha permesso di confrontare materiali, tecniche, dettagli di stile, che sembrano suggerire una vicinanza ma non una perfetta omogeneità di esecuzione<sup>30</sup>. Pur tenendo conto di un probabile scarto cronologico (primi anni ottanta per i rilievi di Santa Maria del Monte, anni novanta per il Presepe di Trognano), è probabile che la mano non sia la stessa, o, forse meglio, che a Varese le mani fossero più d'una<sup>31</sup>.

La questione del "Maestro di Trognano" rimane per me aperta, poiché la soluzione di indentificarlo con Giovan Pietro De Donati, avanzata da chi scrive nel 1996, salvo immediato ripensamento<sup>32</sup>, poi ripresa da buona parte della critica successiva con nuovi argomenti, non trova ancora sufficiente conforto nella produzione certa dei De Donati, a volte indubbiamente vicina a quella del rilievo eponimo ma mai a quell'altezza.

Quanto all'identificazione del maestro attivo a Varese, occorre tenere nella giusta considerazione il modello delle incisioni e placchette di Mantegna e Maso Finiguerra e il loro ascendente non solo compositivo ma anche stilistico<sup>33</sup>. Occorre concentrarsi su certe soluzioni compositive, per esempio lo sfondo montuoso dei rilievi, appiattito e impennato, così lontano dal Mantegna e così tipico nella tradizione dell'intaglio dei cori, oppure sulla resa delle fisionomie, delle barbe e dei panneggi per ritrovare le forme specifiche dei maestri del legno.

Una migliore messa a fuoco della personalità di Giacomo Del Maino sicuramente aiuterebbe a comprendere il suo ruolo nel cantiere varesino e a chiarire la sua responsabilità sul grande altare maggiore.

<sup>29</sup> Dopo il riconoscimento di somiglianze tra i rilievi varesini e il *Presepe* di Trognano da parte di Paolo Venturoli e Maria Teresa Binagli, è dello scrivente la proposta di attribuire ad un'unica personalità le tre opere, inizialmente identificata con Giovan Pietro De Donati (Casciaro, Moro 1996, pp. 40-64). Successivamente ho lasciato nell'anonimato l'autore dei tre rilievi sotto l'etichetta di "Maestro di Trognano", che ha goduto di una discreta fortuna critica, riassunta efficacemente da Carlo Cairati (cat. V.8, in Natale, Romano 2015, p. 363). Dubbi sono stati espressi più volte sull'esecuzione del rilievo della *Flagellazione* conservato presso le Romite Ambrosiane. Ad un riesame dei dettagli delle fotografie, concordo con Raffaella Ganna sul considerare il rilievo coerente con gli altri (Ganna 2005a, p. 118).

<sup>30</sup> L'argomento è stato ampiamente sviscerato in: Tasso 2009.

<sup>31</sup> L'inopportunità di attribuire allo stesso maestro i rilievi di Varese e il Presepe di Trognano è stata espressa a Marco Albertario (comunicazioni orali). Oggi concordo con lui nel notare alcune differenze nella conduzione generale delle due opere, pur in presenza di dettagli alquanto simili.

<sup>32</sup> Vedi nota 25.

<sup>33</sup> Occorre anche considerare il ruolo che poté esercitare il Butinone, presente a Santa Maria del Monte già nel 1480, una data in cui ancora l'altare doveva essere *in fieri*.

Nella soluzione dell'enigma, sono giunti in soccorso alcuni documenti siglati a Bellano, sul lago di Como, tra 1493 e 1494, che, per le ragioni che cercheremo di esporre, gettano una luce retrospettiva sugli avvenimenti del decennio precedente e sciolgono alcuni dubbi sulle dinamiche della bottega Del Maino. Giacomo fu appunto a Bellano in quegli anni: il 25 marzo 1493 stipulava un contratto con i Disciplini della chiesa di Santa Marta, di cui non è pervenuto il testo, ma l'edificio è quello in cui si trova tuttora un grande Compianto sul Cristo morto di nove figure a grandezza naturale (fig. 6)<sup>34</sup>. Il 23 agosto dell'anno dopo, il maestro compare come teste ad una compravendita e il notaio lo registra come dimorante a Bellano. Dunque la sua attività nella cittadina lariana non dovette essere né sporadica né marginale, e già è stata affacciata l'ipotesi che il Compianto risalga proprio a quel soggiorno.

Il gruppo scultoreo, di grande impegno, è stato riferito a Giovan Angelo Del Maino già da Sandra Maspero e poi da Paolo Venturoli nel 1983, un'attribuzione accolta quasi unanimemente dalla critica successiva, nonostante qualche dubbio riguardo la piena autografia, messa in discussione a favore di un deciso intervento del fratello Tiburzio<sup>35</sup>. Tuttavia, l'oggettiva difficoltà di distinguere la personalità di quest'ultimo, di cui non si è ancora individuata un'opera autonoma – sebbene nel 1527 risulti avere una sua propria bottega a Pavia<sup>36</sup> – rende qualsiasi speculazione su di lui un esercizio rischioso. Alla luce dei documenti bellanesi, le discrasie stilistiche con le opere certe di Giovan Angelo Del Maino si spiegano con una cronologia molto più precoce di quanto finora si pensasse e soprattutto con una fase della storia della bottega familiare in cui la presenza di Giacomo è ancora forte. Come ha già osservato Albertario, la retrodatazione del gruppo di Bellano giustifica meglio le somiglianze con il Compianto del De Fondulis nel sacello di San Satiro a Milano (tra 1483 e 1491), oltre a spiegare i tratti più spigolosi dell'intaglio<sup>37</sup>. Occorre ora riesaminare le opere di Giacomo Del Maino in un serrato confronto con le statue di Bellano, per cercare di comprendere quale fosse in quegli anni l'apporto del capofamiglia nella produzione della sua bottega e quanto eventualmente gli fossero già subentrati i figli.

Propongo qui in confronto con alcune figure dei rilievi di Santa Maria del Monte, per mostrare una continuità compositiva e in parte anche stilistica tra queste opere, distanziate tra loro di poco più di dieci anni. Se dal punto di vista compositivo la matrice comune si può sempre riconoscere nelle stampe o nel modello del Compianto del De Fondulis, alcune soluzioni formali suggeriscono un rapporto diretto tra il cantiere di Varese e quello di Bellano.

<sup>34</sup> Longoni 2002, p. 47.

<sup>35</sup> Venturoli 1983, pp. 14-18; Guglielmetti, cat. III.11, in Romano, Salsi 2005, pp. 192-193.

<sup>36</sup> Albertario 2000, p. 128, nota 116.

<sup>37</sup> Albertario 2017, p. 65.

Le somiglianze tra il gruppo dello svenimento della Madonna nel rilievo della Crocifissione (fig. 5) e quello della Madonna dolente con le Marie del Compianto (fig. 6) non sono semplici rimandi compositivi, ma la condivisione di uno stesso sentire, un dramma lacerante che stravolge i tratti, segna profondamente i lineamenti, con la stessa tensione con cui accartocchia e scheggia i panneggi. Gli stilemi del rilievo quasi schiacciato di Varese, dalla resa delle vesti, dei veli, dei soggòli, agli occhi e alle bocche aperte dal dolore si ritrovano a non molti anni di distanza, adattati alle dimensioni più ampie e alla piena tridimensionalità del gruppo statuario della chiesa di Santa Marta. Alcuni personaggi sembrano trasmigrati dai rilievi varesini al Compianto bellanese, come i farisei barbuti della Crocifissione, che riappaiono, monumentalizzati, nella figura di Giuseppe d'Arimatea e in quella di Nicodemo (fig. 8a e b, 9).

Volgo qui l'occasione per precisare una questione iconografica. La statua oggi collocata alla sinistra del gruppo deve essere identificata con Nicodemo, interpretando il gesto della mano destra come l'esibizione dei chiodi della croce. Il gesto dell'altro personaggio barbuto, che sembra indicare una direzione, allude invece all'offerta del sepolcro per la sepoltura di Cristo, quindi a Giuseppe d'Arimatea. La statua di Nicodemo non sembra appartenere al gruppo originale<sup>38</sup>.

La monumentalità più sciolta di questa figura, dalla posizione defilata, slegata dalla concatenazione delle altre (benché in origine anche Giuseppe d'Arimatea dovesse trovarsi più a destra e più staccato dal gruppo) e il panneggio più morbido differiscono dallo stile delle altre statue, sebbene l'anonimo e più tardo scultore abbia imitato l'aspetto fisiognomico e numerosi dettagli della barba, della capigliatura e dell'abbigliamento che la legano agli altri personaggi.

Se la vecchia datazione intorno al 1515 faceva del gruppo di Bellano un'opera per certi versi conservatrice, nel solco di una tradizione lombarda già ben caratterizzata un trentennio prima, la collocazione sui primi anni novanta del Quattrocento lo pone in sintonia e in sostanziale sincronia con la scultura marmorea di Amadeo, Piatti e Mantegazza, con la terracotta del De Fondulis, con la pittura del Butinone.

Sorprende comunque a date così precoci la monumentalità di alcune figure: l'intensità delle espressioni, l'abbandono tragico della Vergine, l'anelito mistico di San Giovanni. Questa ricerca espressiva utilizza ancora i tratti nervosi della scultura padana del Quattrocento, prefigura però un porsi più magniloquente e solenne, che oltrepassa i riferimenti ai modelli lombardi già citati e scorre in parallelo con le ricerche del giovane Bramantino. Sembra invece estranea alle predilezioni della bottega Del Maino la cultura precocemente classicista, foriera degli sviluppi cinquecenteschi della scultura lombarda in marmo, già rappresentata a fine Quattrocento di Cristoforo Solari. Il ritorno di questo scultore da Venezia in Lombardia si colloca nel 1495, quando il gruppo di

<sup>38</sup> Venturoli, 1983, p. 18.

Bellano doveva già essere terminato, ma in ogni caso ritengo che i Del Maino si siano confrontati con il classicismo più tardi, dal secondo decennio del Cinquecento.

Già nel 1983, Paolo Venturoli, al di là dell'esclusione dall'insieme originale della statua di Nicodemo, notava

la presenza di due mani o almeno di due tendenze diverse: una decisamente di stampo classicista, da confrontare con i modi del Brioso e del Bambaja, evidente nelle sculture rappresentanti *San Giovanni*, la *Maddalena* e nel gruppo centrale *Cristo e la Vergine*; l'altra decisamente più espressionista, legata ai modi della contemporanea arte tedesca [...] che si ritrova nel gruppo centrale nella figura della Pia donna di destra, nell'uomo in piedi col turbante e nella Pia donna che piega le ginocchia. L'altra figura di donna inginocchiata, che doveva in origine sorreggere a testa del Cristo, partecipa di entrambe queste tendenze. Che si tratti qui della presenza del fratello Tiburzio ricordato dalle fonti completamente ignoto alla critica?<sup>39</sup>

Si poneva così per la prima volta il problema del riconoscimento della personalità di Tiburzio Del Maino, ripreso poi dallo stesso Venturoli nel contributo su *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza* con la proposta di attribuirgli le figure più espressioniste e tedeschizzanti. L'ipotesi si sorreggeva da un lato con la citazione dell'erudito Teseo Ambrogio degli Albonesi, che nel 1539 ricordava i Del Maino e, oltre a sostenere che fossero migliori degli antichi, afferma che «Opera illorum et magna Germaniae pars, et Italia fere tota, olim admirata est», dall'altro con l'assenza di Tiburzio dai documenti, quelli fino ad allora conosciuti, fino ai tardi anni venti, circostanza che poteva far pensare ad un prolungato soggiorno in Germania. I documenti hanno poi rivelato che Tiburzio fu presente in numerose circostanze e commissioni dei Del Maino lungo tutto l'arco della loro carriera. L'amplificazione retorica dell'elogio del 1539 potrebbe aver considerato i Grigioni, che in quegli anni comprendevano la Valtellina, effettivo campo d'azione dei nostri scultori, come «magna Gemaniae pars» e Lombardia e Emilia come «Italia fere tota»<sup>40</sup>.

Torno a dire che la questione è ancora lungi dall'essere risolta, mancando prove certe dell'attività del fratello minore di Giovan Angelo. Tuttavia, come a suo tempo ho avuto modo di osservare, a fronte delle opere riferite dai documenti al solo Giovan Angelo, alcuni scarti nell'esecuzione delle grandi realizzazioni collettive della bottega, dalle ancone ai gruppi plastici più impegnativi, sembrano segnalare l'esistenza di una personalità diversa, già individuata dal Venturoli nella differenza tra le due coppie di angeli del sepolcro della beata Elena Duglioli in san Giovanni in Monte a Bologna<sup>41</sup>. Da Como a Morbegno a Bologna si segnala la presenza di alcune figure dall'intaglio più minuto, con panneggi a solchi paralleli, dalle proporzioni più compatte, che si

<sup>39</sup> Ivi, p. 16.

<sup>40</sup> La citazione è stata riportata all'attenzione in: Venturoli 1985, p. 133.

<sup>41</sup> Casciaro 2000, pp. 177-178.

potrebbero riferire a Tiburzio. Non vedo però così accentuata la componente tedesca, comunque non più che nel resto della produzione dei Del Maino.

Tornando al Compianto di Bellano, per il quale il nome di Tiburzio è stato speso più volte, vedrei semmai la sua presenza, se fossimo sicuri che a quelle date così precoci avesse già una personalità artistica distinguibile, non nelle parti più “espressioniste” ma in quelle più idealizzate e calligrafiche, e in particolare nella Maddalena<sup>42</sup>.

Nel bilancio finale di tutte queste osservazioni, occorre tornare al quesito di quanto si possa riferire all'intervento di Giacomo Del Maino, capobottega, firmatario del contratto, ancora nel pieno della sua attività. Ritengo che le figure delle tre Marie e della Vergine siano quelle più vicine ai due gruppi della Pietà e della Madonna con Angeli che abbiamo riconosciuto come le sue opere più attendibili. Il resto del gruppo di Bellano rivela l'intervento dei figli e penso si possa ribadire con forza la presenza di Giovan Angelo. Specialmente la figura del Cristo morto prefigura l'anatomia del Cristo di Castel San Giovanni, che ora sappiamo essergli molto vicino cronologicamente, e quella del più tardo Crocifisso del Duomo di Como. L'intera composizione verrà riproposta nel piccolo rilievo del Bode Museum di Berlino<sup>43</sup>.

Se a Giovan Angelo, come credo, devono essere riconosciute se non altro le figure di Cristo e di Giuseppe d'Arimatea, penso possa essere ricondotta a lui anche parte dell'esecuzione dei rilievi di Santa Maria del Monte. I dettagli cui si accennava prima, recuperati dalla scansione di rare immagini fotografiche concesse dalle Romite Ambrosiane, credo impongano una riflessione in tal senso, per la vicinanza non solo tipologica alle figure maschili del Compianto di Bellano.

Una presenza così precoce di Giovan Angelo nella bottega paterna è plausibile, se si ritudiano senza pregiudizi le scarse notizie biografiche che lo riguardano.

Il 14 giugno 1502, G.A. si impegnava con i frati della Certosa di Pavia a completare il coro dei conversi in caso di morte del padre<sup>44</sup>. Questa circostanza fa pensare ad un uomo ammalato o più semplicemente anziano, di non meno di 60 anni<sup>45</sup>.

Giacomo compare nella matricola della scuola di san Giuseppe a Milano, redatta nel 1459. Per esservi iscritti, occorre avere non meno di 14 anni, dunque doveva per certo essere nato non più tardi del 1445. Ma anche supponendo che nel '59 fosse appena quattordicenne, non si può escludere che il suo primogenito Giovan Angelo nascesse entro il 1465<sup>46</sup>, il che lo farebbe

<sup>42</sup> Sull'ipotesi pro Tiburzio, vedi Guglielmetti in Romano, Salsi 2005, pp. 192-193.

<sup>43</sup> Su queste opere vedi Casciario 2000, illustrazioni alle pp. 134-136, 162-163, 169.

<sup>44</sup> Vedi nota 8.

<sup>45</sup> Peraltro, come già ricordato, nel 1496 a Caste San Giovanni il figlio, comunque già maggiorenne, si impegnava a realizzare il Crocifisso anche a nome del padre. Vedi nota 11.

<sup>46</sup> Già Albertario proponeva una data di nascita «intorno al 1470» (2005a, p. 159)

supporre già attivo nella bottega paterna all'epoca dell'esecuzione dell'altare di Varese. Più plausibilmente, anticiperei di almeno un quinquennio la data di nascita di Giacomo, dando più respiro all'ipotesi che qui stiamo costruendo.

Se così fosse, Giacomo avrebbe avuto al momento della morte, avvenuta entro il 1505, circa 70 anni; Giovan Angelo poteva invece avere tra i 70 e i 75 anni quando la morte lo colse nel 1536.

Nulla vieta di pensare che nei primi anni ottanta, quando il padre lavorava a Varese, Giovan Angelo fosse un giovane dal talento precoce, capace di veloci e sorprendenti progressi.

Per ora, la sintonia tra i rilievi varesini e il Compianto di Bellano ci serve quantomeno a confermare senza incertezze alla bottega di Giacomo Del Maino l'esecuzione del *tabernaculum* di Santa Maria del Monte.

Il quadro così ricomposto invita a rivedere la cronologia delle opere di collaborazione tra padre e figli, nella direzione già segnata da Marco Albertario, ma con un'ulteriore anticipazione delle date. Alla fine degli anni ottanta potrebbe cadere l'esecuzione dell'anconetta in San Michele a Pavia, che già Albertario aveva datato ai primi anni novanta, notando peraltro l'affinità con il disegno per l'ancona di San Vincenzo a Gravedona, firmato da Giacomo Del Maino e datato 1486. A quelle date si può anche collocare l'anconetta di Sernio, al cui interno nelle figurine nervose e allungate della predella si è voluto finora riconoscere l'esordio di Giovan Angelo.

È pur vero che certe soluzioni perdurano a lungo nella bottega Del Maino, dove sia Giacomo che i suoi figli sembrano elaborare variazioni su alcuni temi ricorrenti. A fronte della difficoltà di legare a date certe le opere eseguite nell'ultimo quindicennio di vita di Giacomo, fino al 1505, si può notare che lo stile messo a punto a Bellano nel 1493-1494 è ancora in gran parte d'attualità nel gruppo della Crocifissione di Como, finito da Giovan Angelo e Tiburzio nel 1515<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Per questi motivi, non mi è facile accogliere la datazione intorno al 1510 delle magnifiche statue del più misterioso dei Compianti dei Del Maino, quello riemerso nel mercato antiquario nel corso del novecento e oggi diviso tra varie collezioni. Già l'attribuzione di Federico Zeri a Giovan Angelo della Maddalena, documentata da una scheda del 1990, portava lo studioso a risalire al disperso gruppo del Compianto della chiesa dell'Annunziata di Piacenza, commissionato nel 1529. Venturoli e chi scrive avevano poi proposto di collocare il gruppo dopo l'esecuzione delle opere comasche (1509-1515) e a ridosso dell'ancona di Morbegno (1516-1518), ipotesi ripresa con nuovi argomenti anche da Agosti e Stoppa in Agosti *et al.* 2005, pp. 216-221. Recentemente Albertario, dopo aver proposto una datazione tra 1520 e 30, propende per una a cavallo del 1510, notando la sintonia con gli esiti di Bramantino e Gaudenzio Ferrari in quegli stessi anni e all'ombra del secondo soggiorno milanese di Leonardo. I riscontri sono suggestivi e convincenti, ma resta da spiegare come l'abbandono dell'intaglio spigoloso e del panneggio a creste taglienti e spezzate, a favore delle linee ondeggianti che avvolgono le figure di questo Compianto, avvenga prima delle opere comasche del secondo decennio, nelle quali le figure sono ancora in gran parte ammantate di panneggi accartocciati. Anche nella superstite Madonna di Morbegno, ancorata alla data del 1518, non si presenta altrettanto matura nell'adesione alla nuova maniera. Lo stesso Albertario nota come «alcune soluzioni – in particolare il volto affilato di *San Giovanni* e il profilo nobile di *Giuseppe*

Tornando allo scorcio del Quattrocento, alla luce dei fatti che si sono finora ricostruiti, assume particolare importanza la serie delle formelle, divise tra Parigi<sup>48</sup> e Grosio in Valtellina (fig. 10) e Torino (fig. 11), che già nel 1996 riunivo sotto il nome di Giovan Angelo Del Maino come prove precoci del suo talento, proponendo «un'esecuzione di poco successiva al 1495»<sup>49</sup>, che oggi anticiperei di quasi un decennio. Le ragioni che mi portavano ad accostare i tre rilievi erano, da un lato, la possibilità di individuare in ciascuno di essi dettagli caratteristici dello stile di Giovan Angelo, ma con un sapore più arcaico, unitamente alla presenza dei tipici sfondi di rocce scheggiate, ricorrenti nella tradizione dei cori lombardo-piemontesi del Quattrocento; dall'altro lo stato di conservazione, con tracce di fuliggine o di autentiche bruciature su tutti e tre i rilievi.

Si aggiungono oggi altre due formelle che sembrano provenire dallo stesso complesso, entrambe segnalate da Vittorio Natale. La prima, che raffigura *Gesù tra i dottori del tempio* (fig. 12) è riemersa nel 2017; la seconda, appena ritrovata, è una *Presentazione al tempio* e viene resa nota qui per la prima volta (fig. 13)<sup>50</sup>. Le misure di entrambe coincidono con quelle delle formelle di Torino e Grosio: tavolette quadrate di circa 53 cm di lato; anche qui si notano tracce di nerofumo.

Se nel *Gesù tra i dottori* l'intaglio nervoso e l'animazione portano in direzione dei giovani Tiburzio e Giovan Angelo, con forti richiami alla formella di Grosio e, aggiungerei, con un'eco sensibile dei rilievi di Santa Maria del Monte, la *Presentazione* riporta, come già mi suggerisce Vittorio Natale, in direzione di Giacomo Del Maino. Un confronto tra la Madonna di questo rilievo e quella del Vittoriale<sup>51</sup> può bastare in questa sede per documentare l'analogia. «Possiamo immaginare un altare che presentasse al centro il rilievo parigino con la *Crocifissione* (o altra opera simile), di dimensioni maggiori, e ai lati, sovrapposti in due o più ordini, i rilievi minori»<sup>52</sup>.

*d'Arimatea* – saranno riproposte nei *Compianti* di Cuzzago e di Gambolò; una somiglianza che non va dunque intesa, come inizialmente avevo proposto, come continuità cronologica, ma come esito di una pratica di bottega» (Albertario 2017, pp. 60-61). Personalmente, tornerei invece a supporre una contiguità cronologica.

<sup>48</sup> Scheda e illustrazione dell'opera Casciaro, cat. 13, in Blanc 1998, pp. 47-49.

<sup>49</sup> Casciaro 1996a, pp. 49-51. Sulla scorta di alcune segnalazioni orali di Vittorio Natale e Paolo Venturoli, riconoscevo a Giovan Angelo il rilievo della Pentecoste della collezione Funaro a Torino e quello dell'Adorazione dei Magi della collezione Visconti Venosta di Grosio, oggi al Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio. A questi affiancavo il rilievo della Crocifissione del Musée des Arts Décoratifs di Parigi.

<sup>50</sup> Vittorio Natale ha scritto una scheda relativa alla formella con *Gesù tra i dottori del tempio* di proprietà Benappi, Torino, in occasione della Biennale di Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze, edizione 2017. L'altro rilievo, con la *Presentazione al tempio*, mi è stato segnalato oralmente. Ringrazio Vittorio Natale per la cortesia e disponibilità nel segnalarmi queste importantissime scoperte. La *Presentazione* è stata battuta all'asta Pandolfini del 31.5.2018, dove era presentata come di «scultore tedesco fine secolo XV-inizi secolo XVI».

<sup>51</sup> Casciaro 1998, p. 161.

<sup>52</sup> Citazione dalla scheda di Vittorio Natale (presso Benappi, Torino).



L'ipotesi che tutte queste formelle provengano da un unico complesso si arricchisce, attraverso la scoperta della *Presentazione al tempio*, della possibilità che alla sua esecuzione collaborasse l'intera bottega, con una suddivisione di compiti ancora distinguibile.

Verso la fine degli anni ottanta, quando presumibilmente fu scolpito l'altare da cui provengono tutte queste storie di Cristo, convivevano dunque nella bottega Del Maino le due identità generazionali, che ancora si troveranno affiancate nelle anconette di Sernio e di San Michele a Pavia.

Se la mia ricostruzione è attendibile, l'ancona da cui provengono tutti questi rilievi potrebbe essere quella dell'ospedale di San Matteo a Pavia, finita nel 1489<sup>53</sup>.

A suggello di questa riflessione sui rapporto padre-figli nella storia della bottega Del Maino, vorrei collocare una splendida *Imago pietatis* che mi pare si inserisca perfettamente nel momento del passaggio di consegne da Giacomo a Giovan Angelo (fig. 14)<sup>54</sup>. Il paragone più immediato, per iconografia e composizione, è con la magnifica *Pietà* della collezione Cerruti, rispetto alla quale lo stile è però più naturalistico e l'intaglio più sottile e nervoso. Rimandano decisamente a Giovan Angelo le anatomie più allungate delle figure, l'intenso patetismo e la resa mosca e accuratissima dei capelli, come risulta suggestivo il confronto del volto di Cristo con il giovanile *Redentore* della Collegiata di San Lorenzo a Mortara (fig. 15)<sup>55</sup> o con opere anche molto più tarde della produzione di Giovan Angelo, come il *Cristo alla colonna* della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna<sup>56</sup>.

Da rilettura fin qui tentata, spero che si possa comprendere meglio e datare con maggiore approssimazione l'affermazione delle personalità di Giovan Angelo e Tiburzio Del Maino all'interno della bottega di Giacomo, nei cruciali anni ottanta del Quattrocento. L'attribuzione a Giacomo di un piccolo ma attendibile nucleo di opere di qualità e il riconoscimento del suo contributo alle imprese collettive della sua bottega restituisce dignità ad un artefice che si stentava a riconoscere come maestro oltre che come padre dei due talentuosi fratelli. Certo, il suo magistero non spiega tutto e il salto generazionale continua ad apparire forte. Credo che la circolazione delle stampe e la fama delle opere padovane, ferraresi e fiorentine, citate nell'altare di Santa Maria del Monte abbiano impresso un marchio decisivo nei collaboratori di Giacomo Del Maino

<sup>53</sup> Maiocchi 1937, p. 346, doc. 1445; ivi, pp. 348-349 doc. 1453. Vedi anche Albertario 2000, p. 112, nota 32. Non aiutano le notizie sulla provenienza delle formelle, per le quali non si risale abbastanza indietro nel tempo, quindi l'eventuale provenienza pavese non è al momento documentabile.

<sup>54</sup> L'opera (cm. 63 x 39 x 24) è stata presentata alla fiera antiquaria di Maastricht nel 2012 dallo studio Nella Longari ed è ora in collezione privata.

<sup>55</sup> Venturoli 1999, p. 28; Venturoli 2007, pp. 41-42.

<sup>56</sup> Casciaro 2000, pp. 196-197, e ivi, cat. 141, p. 345.



quando si allestiva il grande altare varesino, momento nel quale la generazione dei figli e allievi del maestro milanese stava completando la sua formazione.

Torna alla mente la relazione Zaccaria Saggi a Federico Gonzaga del 19 novembre 1481, in cui si raccomanda al marchese di Mantova un «giovane milanese, maestro d'intaglio de legname», che aveva dimostrato «bonissimo disegno da sì e buona fantasia» in «certe historie de figure e casamenti» e in «una di quelle cornise de Andrea Mantegna che è fata de centauri e che è bellissima cosa, e così faria sotto l'inventione e disegni de Andrea tuto quello gli fosse posto inanzi»<sup>57</sup>.

Dati i rapporti di Giacomo l'ambiente della corte sforzesca, nella quale il Saggi potrebbe aver incontrato il «giovane» e date le puntuali citazioni da Mantegna nei rilievi di Varese, che qui vogliamo restituire con forza alla sua bottega, potrebbe il misterioso «maestro d'intaglio de legname» essere Giovan Angelo Del Maino?

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agosti G., Stoppa J., Tanzi M., a cura di (2011), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011; Varese, Musei Civici Sala Veratti, 17 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011, Milano: Officina Libraria.
- Albertario M. (2000), “*Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur*”. *Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536)*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s. 52, 2000, pp. 103-173.
- Albertario M. (2005a), *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in Romano, Salsi 2005, pp. 158-171.
- Albertario M. (2005b), *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in Bascapé, Tasso 2005, pp. 27-35.
- Albertario, M. (2007-2008), *Una scheda su Giovanni Angelo Del Maino (tra il 1500 e il 1515)*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV, 31, pp. 13-36.
- Albertario M. (2017), *L'effigie alterata. Sul San Giovanni Evangelista di Giovanni Angelo Del Maino*, München: Kunshandel Mehringer.
- Albertario M., Perotti, G. (2010), *Giovanni Angelo Del Maino 1517-1518: la Madonna dal Compianto di Morbegno*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVII, 33, pp. 129-181.

<sup>57</sup> Albertario 2005b, p. 27, p. 33 nota 1. Vedi anche Binaghi Olivari 2005, pp. 129-131.

- Bascapè M., Tasso F., a cura di (2005), *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Binaghi Olivari M.T. (2005), *Rapporti tra Mantegna e il Maestro di Trognano: una nuova proposta*, in Bascapè, Tasso 2005, pp. 129-131.
- Blanc M. (1998), *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs*, Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Cairati C. (2012), *Gli inventari di Giovanni Battista Pusterla: il ritratto di un committente tra Bernardino Luini, i da Corbetta e Giovanni Angelo Del Maino (1538)*, in E. Rossetti, a cura di (2012), *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, Milano: Scalpendi, pp. 135-155.
- Cairati C. (2015), scheda V.8 in Natale M., Romano S., a cura di, (2015), p. 363.
- Cairati C., Cassinelli D. (2009), *Regesto dei documenti*, in Tasso 2009, pp. 133-158.
- Capriotti G. (2015), *Un corpo infetto di immagini e suoni. Lamentazioni rituali, statue urlanti e visioni uditive nel Rinascimento*, in I. Baglioni, a cura di (2015), *Ascoltare gli dei. Costruzione e percezione della dimensione sonora nelle religioni del Mediterraneo antico*, I, *Egitto, Vicino Oriente Antico, Area Storico-Comparativa*, Roma: Edizioni Quasar, pp. 130-139.
- Casciaro R., Moro F. (1996), *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIII, 20, pp. 37-125.
- Casciaro R. (1996a), *Giovan Angelo Del Maino. I. La formazione e gli anni giovanili*, in «Nuovi Studi», I, 1, pp. 47-64.
- Casciaro R. (1996b), *Giovan Angelo Del Maino. II. La svolta moderna*, in «Nuovi Studi», I, 2, pp. 21-34.
- Casciaro R. (1998), *Precisazioni su Giacomo Del Maino*, «Rassegna di studi e di notizie», XXV, 22, pp. 145-195.
- Casciaro R. (2000), *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano: Skira.
- Casciaro R. (2002), *Dispersione e recupero. Appunti per la storia delle ancone lignee lombarde*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. Pescarmona, Milano: Electa.
- Castelnuovo E. (2005), *La Caccia all'altare*, in Bascapè, Tasso 2005, pp. 143-145.
- Ceschi Lavagetto P. (1993), *Il Crocifisso di Castel San Giovanni*, Parma: Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Parma e Piacenza.
- Ganna R. (2005a), cat. II.5, in Romano, Salsi 2005, pp. 116-121.
- Ganna R. (2005b), *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in Bascapè, Tasso 2005, pp. 37-53.

- Ganna R. (2006-2007), *1472-1491: il cantiere sforzesco di Santa Maria del Monte tra arte e devozione*, «Rivista della Società Storica Varesina», 24, pp. 61-67.
- Gasparotto D. (2013), *The Del Maino altarpiece in the Victoria and Albert Museum in its original context*, in P. Motture, E. Jones (2013), *Carving, casts and collectors. The art of Renaissance Sculpture*, London: Victoria and Albert publications, pp. 88-103.
- Giordano L., a cura di (2007), *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, Vigevano: Società Storica Vigevanese.
- Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio 2005), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Leoni B. (1985), *Un importante contributo alla conoscenza degli scultori Giovanni Angelo e Tiburzio Del Maino*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», XXXVIII, pp. 197-201.
- Longoni V. (2002), *L'oro di Bellano*, «Lecco Economia», III, 2002, 1, pp. 39-49.
- Maiocchi (1937), *Codice artistico diplomatico di Pavia dall'anno 1330 al 1550*, I, Pavia: Tipografia già cooperativa di B. Bianchi.
- Natale M., Romano S., a cura di, (2015), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), Milano: Skira.
- Perusini G., a cura di (1999), *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550*, Atti del convegno (Udine e Tolmezzo, 21-22 novembre 1997), Udine: Forum.
- Porzio F., a cura di (1982), *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano: Electa.
- Romano G. (1982), *Recensione a: S. Pronti, la chiesa e il monastero di Sant'Agostino a Piacenza*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXVII, fasc. 2, luglio-dicembre, pp. 262-263.
- Romano G. (2005), *Desiderata per la scultura lignea*, in Bascapè, M., Tasso, F. a cura di, (2005), pp. 133-135.
- Romano G., Salsi C., a cura di (2005), *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (2005), catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-9 gennaio 2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Salmi M. (1927), *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in *Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 151-156.
- Shell J., Castelfranchi L., a cura di (1993), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano-Bergamo-Pavia, aprile 1992), Milano: Cisalpino.
- Tanzi M. (1994), *Il Presepe di Giovanni Angelo Del Maino per la cattedrale di Cremona*, in «Artes», 2, pp. 179-183.

- Tasso F., a cura di (2009), *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati. Scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, XXXVI, 32.
- Torno P. (1993), *Documenti inediti per Giacomo Del Maino e la scultura lignea in provincia di Varese*, in Shell, Castelfranchi 1993, pp. 441-446.
- Venturoli P. (1983), *Un gruppo ligneo ridato alla luce*, «Insieme Cultura», n. 3, giugno 1983, pp. 14-18.
- Venturoli P. (1985), *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, Atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma: Soprintendenza beni artistici e storici di Parma e Piacenza, pp. 133-148.
- Venturoli P. (1990), voce *Del Maino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 38, pp. 103-111.
- Venturoli P. (1993), *L'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano* in Shell, Castelfranchi 1993, pp. 421-438.
- Venturoli P. (1999), *L'ancona smembrata di Craveggia e alcuni problemi di scultura lignea in Ossola*, in Perusini 1999, pp. 23-31.
- Venturoli P. (2007), *L'ancona della chiesa dei sette dolori a Vigevano*, in Giordano 2007, pp. 33-51.

## Appendice



Fig. 1. Giacomo Del Maino, *Imago Pietatis*, Torino, Castello di Rivoli, Collezione Cerruti



Fig. 2. Giacomo Del Maino, *San Giovanni Battista*, dettaglio dal Crocifisso, Castel San Giovanni, Collegiata

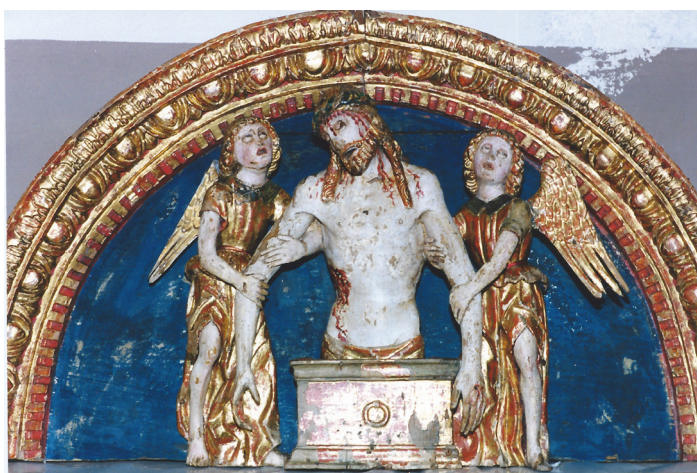


Fig. 3. Bottega di Giacomo Del Maino, cimasa con l'*Imago Pietatis*, dall'ancona della Chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina



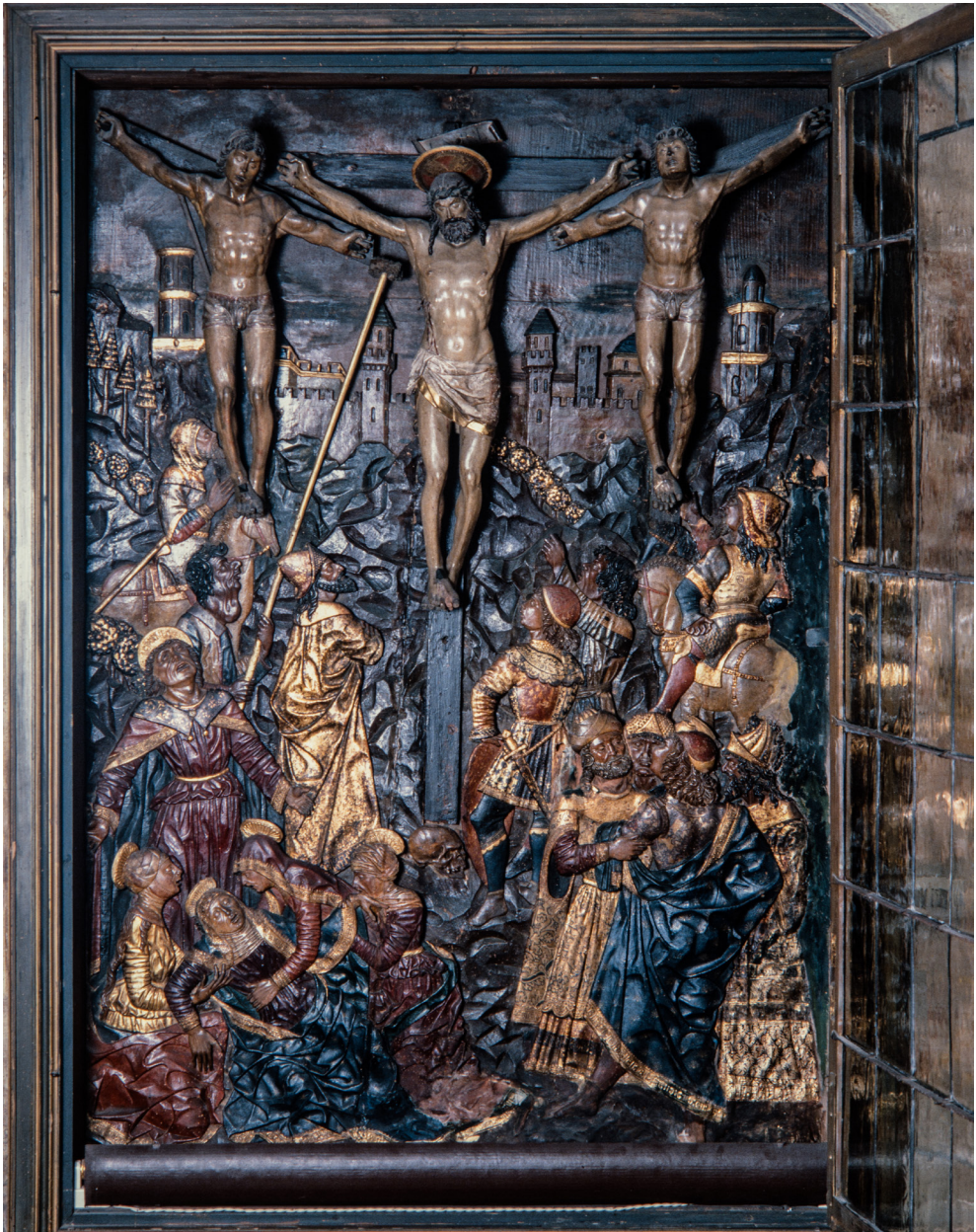


Fig. 4. Giacomo Del Maino e collaboratori, *Crocifissione*, Varese, Monastero delle Romite Ambrosiane





Fig. 5. Particolare della fig. 4



Fig. 6. Giacomo, Giovan Angelo (e Tiburzio?) Del Maino, *Compianto sul Cristo morto*, Bellano, Chiesa di Santa Marta





Fig. 7. Giacomo del Maino (attr.), dettaglio di *Dolente* dal *Compianto* di Bellano





Fig. 8a. Giovan Angelo Del Maino (attr.), dettaglio di *Giuseppe d'Arimatea*, dal *Compianto* di Bellano



Fig. 8b. Giacomo (e Giovan Angelo?) Del Maino, dettaglio dalla *Crocifissione*, Varese, Monastero delle Romite Ambrosiane





Fig. 9. Giacomo e Giovan Angelo (attr.) Del Maino, dettaglio della Crocifissione, Varese, monastero delle Romite Ambrosiane



Fig. 10. Giovan Angelo (attr.) Del Maino, *Adorazione dei Magi*, Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte



Fig. 11. Giovan Angelo (attr.) Del Maino, *Pentecoste*, Torino, collezione privata





Fig. 12. Giovan Angelo (attr.) Del Maino, *Gesù tra i dottori del tempio*, Torino, collezione Benappi



Fig. 13. Giacomo (attr.) Del Maino, *Presentazione al Tempio*, Torino, collezione Pozzallo



Fig. 14. Giovan Angelo Del Maino, *Imago pietatis*, collezione privata (già Milano, collezione Longari)





Fig. 15. Giovan Angelo Del Maino, *Cristo risorto*, Mortara, Collegiata di San Lorenzo

# Tra Fermo e Roma: opere perdute e contesti ritrovati per Benigno Vangelini

Eleonora Butteri\*

## *Abstract*

Nel nuovo catalogo della Pinacoteca di Fermo il misterioso «Benigni», ricordato dalla letteratura locale e individuato criticamente per primo da Amico Ricci si identifica con il

\* Eleonora Butteri, storica dell'arte, specializzata in storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Firenze; e-mail: e.butteri@gmail.com.

Sono riconoscente a quanti hanno agevolato in ogni modo la mia ricerca in uffici, archivi e biblioteche: la direttrice Francesca Mercatili e il personale dell'Archivio di Stato di Fermo, Maria Chiara Leonori, Francesca Giagni, tutto lo staff della Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo, la dott.ssa Alma Monelli e le ragazze dell'ufficio Beni culturali dell'Arcidiocesi di Fermo, la dott.ssa Pierangela Romanelli, archivista dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, la dott.ssa Barbara Mastrocola responsabile dei musei diocesani di Camerino. Un sentito grazie va al professor Bruno Toscano e alla professoressa Simonetta Prospero Valenti per avermi indicato la via di un possibile ascendente toscano del pittore che presentai nel 2007 alla Commissione della Fondazione Longhi identificandolo come "Vagnolini". Ringrazio inoltre Simone Settembri per aver condiviso informazioni e opinioni sulla tela di Morrovalle, Lucio Tomei che mi ha incoraggiato a proseguire la ricerca dei documenti, la prof.ssa Mara Visonà e Nicoletta Rosetti che hanno letto, chiosato il testo e dispensato consigli, e il compianto Lucio Tomei che mi incoraggiò a proseguire la ricerca dei documenti.



«Benigno Vagnolini» reso noto da Giuseppe Fabiani (1961) e con il «Benigno Vangelini» la cui attività romana è stata illustrata da Maria Barbara Guerrieri Borsoi nel 2009. L'artista animava la cultura artistica della città nel secondo decennio del Seicento quando questa, dopo la *Notte* di Rubens, era in procinto di arricchirsi di un nuovo capolavoro proveniente da Roma, la *Pentecoste* di Giovanni Lanfranco. Il rinvenimento di un disegno, due dipinti e alcuni documenti inediti consentono in questa sede di restituire un profilo più preciso del pittore e di proporre ipotesi sulla formazione, illuminando il *milieu* in cui si trovò a operare in rapporto alla committenza cittadina.

In the new catalogue of Fermo's Civic Art Gallery the enigmatic «Benigni», mentioned by local literature and critically firstly recognized by Amico Ricci, has been identified as «Benigno Vagnolini», made known by Giuseppe Fabiani (1961), and as «Benigno Vangelini», active in Rome, by Maria Barbara Guerrieri Borsoi in 2009. The painter enlivened the artistic environment of the city that had welcomed the *Night* by Rubens and was preparing to receive the *Pentecost* by Lanfranco, both coming from Rome. In this study, the discovery of one drawing, two paintings and some unpublished documents allow us to propose hypotheses on his training, to offer an accurate profile of the artist, and to enlighten the *milieu* in which he had working and the relationships with the city patrons.

### 1. *Profilo biografico e critico*

Circa due lustri or sono le ricerche di Maria Barbara Guerrieri Borsoi<sup>1</sup> portarono alla luce un artista fino allora ignorato dalla critica, la cui carriera sembrava essersi svolta esclusivamente a Roma. Benigno Vangelini, questo il suo nome, nato presumibilmente intorno al 1590 e documentato per la prima volta nel 1616, lasciava solo tre testimonianze della sua attività: un dipinto per la cappella Veralli nel 1627 (fig. 6) e due pale d'altare destinate rispettivamente alle congregazioni religiose dei Girolamini (fig. 7) e della Nazione Illirica in San Girolamo dei Croati (fig. 8), entrambe del 1650. Opere dalle quali risultava una visibile evoluzione di linguaggio che collocava l'artista nell'orbita cortonesca senza eludere il debito nei confronti di una tradizione precedente, seppur questa rimanesse sospesa nel limbo di un "sentore toscano" per alcuni particolari.

Apparentemente escluso dai grandi cantieri decorativi e ai margini dei circuiti della committenza più accreditati, il pittore dovette raggiungere un certo credito considerando la continuità della sua presenza all'Accademia di San Luca dal secondo decennio al 1655, dove fu candidato senza successo alla carica di primo rettore per l'anno 1628 e a quella di Principe nel 1651<sup>2</sup>. In nome dell'Accademia,

<sup>1</sup> Guerrieri Borsoi 2009, pp. 347-363; 2006, pp. 90-91.

<sup>2</sup> I dati sull'attività accademica di Vangelini riportati da Guerrieri Borsoi 2009 sono stati integrati con quelli provenienti dal database creato con un progetto del Center for Advanced Study in Visual Arts, sulla piattaforma della National Gallery of Art di Washington, contenente documenti sulla

che ne conserva ancora oggi il ritratto, svolse perizie almeno due volte, per quanto noto, accanto a personalità del calibro di Giovanni Baglione, Andrea Camassei e Pietro da Cortona e probabilmente in virtù dei meriti accademici ottenne la stima del principe Taddeo Barberni che sul finire degli anni '30 lo scelse per sostituire Antonio Tempesta come insegnante di disegno dei propri figli, ma anche del Baglione che, in seno alla vita del Crescenzi, ne incorniciava un breve cammeo con il quale tramandava la memoria di questa notizia.

Nel silenzio rimanevano la vita e l'opera del Vangelini in quel decennio trascorso tra la prima attestata presenza nella capitale e l'esordio sulla scena artistica romana, fondamentale se si pensa che tale esordio era stato preceduto, nel 1626, da una raccomandazione del cardinale Scipione Borghese per una commissione nella basilica Vaticana che, seppure sfumata, aveva innescato il decollo della sua carriera.

A colmare il vuoto di notizie è stato l'intervento di Francesca Coltrinari che ha ricollegato il nome del Vangelini al misterioso «Benigni» menzionato dalla letteratura fermana e al romano Benigno Vagnolini autore di un dipinto perduto per la chiesa di San Filippo in Ascoli Piceno reso noto da Giuseppe Fabiani, delineandone una fase di intensa attività marchigiana, collocabile tra il 1616 e il 1627, con base operativa nella città Fermo<sup>3</sup>.

Partendo dalle fonti locali, piuttosto generose nel segnalare opere del «Benigni», la studiosa ha restituito a Vangelini il *San Sebastiano* già nella chiesa degli oratoriani di Fermo (fig. 2) e il *Compianto sul Cristo morto* della chiesa della Pietà (databile 1619, fig. 1), unanimemente riferite dalla letteratura al Benigni; ha riconosciuto nella *Immacolata Concezione* del Museo Diocesano di Recanati (documentata al 1623) la tela destinata alla chiesa di San Francesco (documentata al 1623) e ha attribuito allo stesso altri due dipinti nella Pinacoteca Civica di Fermo. Riemergeva così un pittore molto richiesto dalla committenza locale, stando anche alle diverse opere non rintracciabili menzionate dalle fonti, che la studiosa ipotizzava potesse essere arrivato in città per via degli stretti e noti legami degli oratoriani con la casa madre, di cui il *San Sebastiano* sarebbe stato il primo precoce frutto.

In questa sede si espongono i risultati di una ricerca che ha origine nella tesi di laurea<sup>4</sup>, ed è mirata a ricostruire la vicenda di un artista, esemplare per le dinamiche dei rapporti tra centro e periferia dello Stato Pontificio.

vita dell'accademia romana dagli esordi al 1635: <<https://www.nga.gov/accademia/en/intro.html>>, 24.05.2018, *ad nomen* "Angelini". Per la descrizione e i primi risultati del progetto si rimanda a Lukehart 2009. L'ultima attestata presenza in San Luca e, di fatto, nella carriera dell'artista, è del 1655, come riferita da Borsoi 2009, p. 347 (sulla scorta degli appunti di F. Noack) e non 1665 come segnala erroneamente Coltrinari 2012, p. 38.

<sup>3</sup> Coltrinari 2012, pp. 37-38; e ivi cat. 21, pp. 124-125; cat. 110, p. 239; cat. 111, p. 240; Fabiani 1961, pp. 157-158, 280-281.

<sup>4</sup> Butteri 2004/05, pp. 53-58, cat. 3, pp. 336-338, cat. 4, pp. 339-341. In tale contesto identificavo «Benigni» con il Vagnolini di Fabiani e con il Vangelini citato in repertori come Thieme, Becker (1940, p. 96). Successive ricerche sono state possibili anche grazie alla borsa di studio della

I documenti inediti qui discussi consentono, oltre che di inquadrarne una verosimile formazione in ambito fiorentino, di narrare *ad annum* gli avvenimenti di cui il pittore fu protagonista fin dal momento precedente il suo arrivo a Fermo, tracciandone un'attività geograficamente estesa su un area più vasta di quella nota e una continuità di rapporti con il territorio che trascende i limiti cronologici del soggiorno a Fermo, che risulta documentato tra il 1618 e il 1626 circa.

La vicenda marchigiana di Benigno Vangelini, nonostante le numerose opere perdute, fornisce inoltre l'occasione di riscrivere una pagina dimenticata della storia di Fermo alle soglie del pontificato Barberini, e di esplorare le trame interne della vita culturale e artistica di una città e del suo territorio.

## 2. Una nuova ipotesi sulla formazione

Fin da quando Amico Ricci<sup>5</sup> individuò in «Benigni» un allievo di Cristoforo Roncalli entrato nello «stuolo dei Caravaggeschi», la critica ha esaltato quel «dipinger di macchia» funzionale a «rendere il vero» avvertibile nelle due uniche opere sicuramente ascrivibili a questo pittore, sebbene in esse siano parimenti riscontrabili tracce di una formazione tardo-manierista di impronta toscano-romana.

Fondazione Longhi. La ricerca documentaria si è svolta nei seguenti luoghi: Archivio di Stato di Fermo (d'ora in poi ASF), dove è stato effettuato uno spoglio sistematico del fondo dell'Archivio Storico del Comune di Fermo (d'ora in poi ASCF), e del Notarile di Fermo per gli anni dal 1616 al 1626; Archivio Storico Arcivescovile di Fermo (d'ora in poi ASAF), Biblioteca Comunale di Fermo (d'ora in poi BCF); Archivio Provinciale dei Cappuccini, Fermo (d'ora in poi APCF), Archivio di Stato di Ascoli Piceno (d'ora in poi ASAP), Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno (d'ora in poi BCAP), Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASMC), Biblioteca comunale Planetiana di Jesi, *Archivio Azzolino* (d'ora in poi BCJ, AA), Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze. Tutti i documenti citati nel presente contributo fanno parte di una più ampia ricerca e sono inediti dove non venga fatto riferimento alla letteratura che li abbia pubblicati, trascritti integralmente o in parte, ovvero che li abbia precedentemente consultati, anche se per fini diversi, riportandone gli estremi. Fanno eccezione gli inventari delle chiese di Fermo conservati in ASAF, i quali sono alla base della storiografica più antica, in particolare di Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, per quanto in questo testo non venga mai esplicitamente segnalato.

<sup>5</sup> Ricci 1834, pp. 288-289, la cui biografia si basava sugli scambi epistolati con il conte Alessandro Maggiori, a partire dall'elenco di Michele Catalani, cfr. Coltrinari 2012, p. 37. Le opere del «Benigni» sono ricordate anche in De Minicis [1859], p. 82; Curi 1864, p. 56, 60-61; Mazzocconi 1872, p. 9; Raffaelli 1889, p. 10; Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 176. Contributi successivi e citazioni nei repertori si sono attenute essenzialmente alle affermazioni dello storico maceratese, cfr. Thieme, Becker 1909, p. 326; Maranesi 1926, pp. 360-367; e 1928, pp. 19-20; Molaioli *et al.* 1936, p. 267; Maranesi 1944, pp. 133, 166, 195; Natalucci 1966, p. 504; Dania 1967, p. 8, e fig. 6; Costanzi 1990, cat. 665, p. 205; Partsch 1994, p. 64; Carloni 1995, pp. 210-229; p. 218, e nota 27, p. 228; Costanzi 1996, p. 78; e 2003, p. 109. Si veda inoltre Coltrinari 2008, pp. 91-135; pp. 124-125.

Nel *Compianto* sull'altare maggiore chiesa di San Bartolomeo a Fermo (fig. 1) l'assetto compositivo riecheggia una tipologia di larga fortuna nel Cinquecento, dibattendosi tra ricordi michelangioleschi e modelli pulzoniani. Il taglio che affolla i personaggi nell'immediato primo piano sullo sfondo privo di indicazioni ambientali, il denso e viscido impasto pittorico giocato sul forte accento chiaroscurale tornano nel *San Sebastiano curato dalla pia Irene* (fig. 2). L'orchestrazione luministica, dettata dalla presenza di una fonte di luce artificiale, giustifica il richiamo ai seguaci del Caravaggio e rimanda a prima vista a quella particolare declinazione della *manfrediana methodus* che fu la pittura al lume di candela, in auge a Roma nel secondo decennio del Seicento, praticata dai «molti francesi e fiamminghi», ai quali Giulio Mancini non sapeva dar regola<sup>6</sup>.

Tuttavia del vero divulgato dalla «schola» del Caravaggio le opere del Vangelini non possiedono la pregnante aderenza mimetica, né la tensione drammatica che anche Giovan Francesco Guerrieri andava sperimentando con migliori risultati<sup>7</sup>. L'ancella che emerge di tre quarti dalla penombra con la candela in mano è l'unica figura che potrebbe definirsi caravaggesca per la fiamma che si riverbera come un lago di luce sulla guancia esile e per lo scorcio del braccio, se non fosse per quell'attitudine di aggraziata naturalezza con cui regge una candela senza peso, degna di Gregorio Pagani. La luce scivola sul corpo del santo, rischiarando la garbata perizia chirurgica di Irene, celata nell'ombra del mantello, accarezza ma non corrode le forme sostenute dalla ferrea disciplina del disegno. La possente muscolatura del santo, che pare tratta da uno studio anatomico del Cinquecento fiorentino, è plasmata dal chiaroscuro chiamato a dar rilievo, a cercare la sodezza volumetrica del corpo e ancora l'artista nelle fila della tarda maniera.

Il *pathos* è blandito da una messa in scena abilmente ritmata, scandita per eleganti contrapposti. In bilico tra amor del vero e proporzionata armonia stanno le guance arrossate entro gli ovali regolari dei volti, le mani dalle estremità profilate dalla luce, il fiotto di sangue che stilla dalla ferita aperta, l'elmo da parata dall'intonso piumaggio posato sull'elsa della spada che pare tratto dalle storie in costume care ai fiorentini.

Il retroterra culturale del nostro pittore sembra essere il naturalismo temperato della riforma fiorentina, basato sulla solida costruzione della forma e sulla chiarezza espositiva, ammiccante senza troppa convinzione a certa pittura caravaggesca.

<sup>6</sup> L'inquadramento nella cultura caravaggesca offerto da Amico Ricci è stato riproposto da Maranesi 1928, p. 19, Dania 1967, p. 8, fig. 6, e sostanzialmente condiviso, seppur mitigato, da Coltrinari 2012, p. 37, cat. 21, pp. 124-125, che ha proposto un confronto con i modi di Giovanni Baglione, Bartolomeo Manfredi e i caravaggeschi nordici.

<sup>7</sup> Ad esempio in *Loth e le figlie* sopraporta di committenza borghesiana, cfr. la scheda di E. Fumagalli in Cellini, Pizzorusso 1997, n. 9, pp. 92-93; I. Rossi in Sgarbi, Papetti 2009, n. 32, pp. 136-137.

L'ipotesi trova conferma in un foglio inedito appartenente al cosiddetto Album di Santa Maria in Via, conservato nel Museo Diocesano di Camerino<sup>8</sup> (Inv. 45), che reca uno *Studio per un nudo virile* (fig. 3). A destare interesse è l'iscrizione in basso a destra: «1650. Disegno del Sig. Alessandro Sbrenghi. Allievo del Signor Benigno Vangelini che fu allievo del Sig. Andrea Commodi. Riportato di Roma da Sig.ri Brunacci del 1656»<sup>9</sup>. Si tratta della più antica memoria che possediamo sul Vangelini dopo il rapido accenno che ne fa il Baglione<sup>10</sup> e l'unica che autorizzi a collocarne la formazione nell'*entourage* del Commodi. Dato l'appellativo di «romano» con cui i documenti puntualmente ricordano il nostro non sembra necessario supporre un'anagrafe fiorentina<sup>11</sup>. È verosimile che Vangelini abbia piuttosto frequentato lo studio del Commodi, fornito come è noto di una buona inclinazione all'insegnamento, quando questi si trovava stabilmente a Roma tra il 1592 e il 1623<sup>12</sup>.

A suffragio dell'ipotesi stanno alcune convergenze tra i due – la materia pittorica densa di colore, la tendenza a cadenzare gesti misurati ed effetti luministici inverando i retaggi della maniera con osservazioni dal naturale otticamente definite – e più puntuali riscontri.

Nel *San Sebastiano* lo studio delle ombre che incombono sul *décolleté* slavato dell'ancella ricorda l'acuta trascrizione degli effetti della luce che Commodi amava disegnare dal naturale; Irene ha l'affabile naturalezza delle levatrici nella *Natività della Vergine* di Foiano della Chiana, il santo i tratti fisionomici e

<sup>8</sup> L'Album di Camerino, proveniente dalla parrocchia di Santa Maria in Via, raccoglie gli studi grafici dei pittori Francesco Carsidoni e Pier Paolo Brunacci e i disegni di scuola veneta e romana appartenenti alle loro collezioni personali. Montati in volume alla fine del Seicento, oggi i disegni si presentano in fogli sciolti montati su *passepertout* dopo il restauro condotto dal Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma dal 1965. Dalla prima segnalazione di Zampetti 1967, nota 23, p. 27, alcuni fogli sono stati oggetto di studio: Zampetti 1974, pp. 48-50 e 1990, III, p. 308; Safarik 1978, pp. 81-93; Faldi 1979, pp. 117-128; Baldelli 1977; Fischer Pace 1995, pp. 103-107. La raccolta è stata recentemente indagata da G. Fossaluzza 2011, che ha avuto il merito di esporre una parte dei 186 fogli e di avviarne uno studio sistematico.

<sup>9</sup> Il disegno è segnalato da U.V. Fischer Pace 1995, p. 104. Alessandro Sbringa fu architetto e scultore, originario di Ascoli Piceno, secondo le fonti locali, membro dell'Accademia di San Luca e ivi docente tra il 1664 e il 1679, cfr. Marchegiani 2008, pp. 190-191. Accolto tra i Virtuosi il 29 marzo 1654 su proposta di Lattanzio Niccoli come «pittore e matematico», fu assiduo alle riunioni fino al 1663, negli anni in cui partecipava anche il Vangelini (Tiberia 2005, pp. 82, 264, 265 e *passim*).

<sup>10</sup> Baglione 1642, ed. 1935, p. 366.

<sup>11</sup> Dai registri battesimali conservati nell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore tra il 1580 e il 1592 non risulta il nome del pittore.

<sup>12</sup> L'attitudine all'insegnamento del Commodi e l'atmosfera aperta della sua casa-studio a Roma dove «faceva accademia» sono tramandate da Mancini [1621] ed. 1956-1957, I, p. 248, come riferito per primo da Papi 1989, pp. 31, 52; 1994, p. 38. Il secondo soggiorno romano del Commodi fu interrotto dalla parentesi cortonese (1609-1611), dai viaggi a Bologna (ottobre 1614), a Venezia (tra luglio e agosto 1615) e da brevi rientri in patria intorno al 1617, come precisa Bruno 2007, pp. 31-48. Per un profilo biografico aggiornato dell'artista si veda da ultimo Papi 2012, pp. 21-47. Lo studioso torna sull'argomento già estesamente affrontato, Papi 1994. Sulla bottega del pittore e le relazioni con l'ambiente romano anche Papi 1989, pp. 30-67 e 1997, pp. 19-30.

l'acconciatura del *Tobia* della Certosa del Galluzzo, e la forzatura anatomica della posa rivela singolari tangenze con un foglio di studi tratti da disegni di Michelangelo ora agli Uffizi<sup>13</sup>.

### 3. *Da Roma a Fermo: la commissione Matteucci*

Nel 1618 Vangelini era in grado di operare in autonomia, anche se non si può dire che fosse un artista affermato. Abitava da due anni una casa in Rione Ponte, zona battuta dai toscani di stanza a Roma<sup>14</sup> e aveva preso come apprendista un giovane di origine milanese, Carlo di Felice, che sarebbe rimasto nella sua bottega per quattro anni<sup>15</sup>.

È in questo momento che si colloca la partenza per Fermo, decisione che potrebbe celare una certa difficoltà d'inserimento nel mercato artistico della capitale, magari stimolata dai resoconti della fortunata esperienza di Cristoforo Roncalli che nel 1616 rientrava a Roma dopo la grande impresa lauretana.

L'occasione gli venne offerta dal nobile fermano Giacomo Matteucci che il 3 dicembre 1618 gli commissionava il compimento della cappella gentilizia eretta, per volontà del padre, nella cattedrale di Fermo<sup>16</sup>.

Figlio del colonnello Concetto Matteucci, morto in Lorena nel 1592 dopo aver militato per quasi trent'anni nell'esercito pontificio, e di Battista Bonarelli della Rovere, Giacomo (1585-1629)<sup>17</sup> faceva parte di una famiglia di uomini

<sup>13</sup> Il disegno si trova in Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv.18619 F v., cfr. A. Petrioli Tofani in Papi, Petrioli Tofani 2012, cat. 17, pp. 118-119. Per questo e le altre opere citate si rimanda a Papi 1994, fig. 50, p. 180; cat. 29, pp. 99-100, fig. 31, p. 135 (*Tobia che rende visita al padre*); cat. 17, pp. 88-89, tav. VIII, p. 71, fig. 23, p. 128 (*Natività di Maria*).

<sup>14</sup> Cfr. Guerrieri Borsoi 2009, nota 4, p. 348. La zona è posta tra le chiese di San Giovanni dei Fiorentini e Santa Maria della Vallicella.

<sup>15</sup> ASR, *Notai AC*, Arsenio Musca, vol. 4434, cc. 611r, v; 640r (documento inedito).

<sup>16</sup> ASR, *Notai AC*, Antonio Colonna, vol. 1956, cc. 399r-400v, 415r; *Notai AC*, Arsenio Musca, vol. 4434, cc. 623r,v; 628v (documenti inediti).

<sup>17</sup> La data di nascita di Giacomo si trae da ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7 R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617, c. 44r, n. 416 (documento inedito); la data di morte si deduce dal testamento citato più avanti (nota 27). Altre notizie su questo personaggio finora sconosciuto si deducono dai documenti notarili. Concetto Matteucci (?-1592) aveva armato milizie per conto del duca Marcantonio Colonna (1573) e di Giacomo Boncompagni (1583) in nome della Santa Sede. Con diversi incarichi di comando militare fu di stanza ad Avignone (1573-77), in Ancona (1578-80) e a Bologna (1586). Nel 1591, nominato maestro di campo delle milizie della Santa Sede, fu inviato in Lorena, dove moriva e veniva sepolto nel 1592, cfr. ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7 R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617, (sezione dei morti), c. 49r, n. 29 (documento inedito); ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IIII-T/26, Processo di Nobiltà di Lorenzo Matteucci, 1655-1657 (documento consultato da Liberati e Vitali, in Montevicchi 2011, pp. 101-102, 128); Servanzi Collio 1843, pp. 4-5. L'anonimo autore della *Vita di Saporoso Matteucci* 1699 precisa il rapporto di parentela con Saporoso, suo cugino, e con altri membri della famiglia. Come si apprende dai documenti rinvenuti nell'Archivio di Stato di Fermo, dei quali si darà conto in un



d'armi che aveva raggiunto la gloria nella seconda metà del Cinquecento con Saporoso (1515-1568), capitano di ventura che aveva combattuto contro gli ugonotti e contrastato l'avanzata dei Turchi sull'Adriatico conducendo come ostaggio a Fermo Cameria, la figlia del Solimano<sup>18</sup>. Anche il nipote di Saporoso, Girolamo Matteucci (m. 1609), personaggio chiave per comprendere le fortune della famiglia, pur avendo scelto la carriera ecclesiastica, non disdegnò incarichi militari. Favorito nella sua ascesa dal pontificato di Sisto V, protetto del Baronio e ben voluto dai granduchi a Firenze, era stato governatore di Ancona (1586-87) e di Roma (1590-91), nunzio a Venezia (1589-90) e vescovo di Viterbo (1594-1609)<sup>19</sup>.

Dagli avi Giacomo non aveva ereditato doti militari, ma temerarietà e intraprendenza che riversò nella gestione delle finanze della famiglia e l'orgoglio di appartenere a una stirpe da oltre due secoli nella nobiltà di reggimento. Più volte Priore del governo cittadino, si trovò ad amministrare un cospicuo patrimonio<sup>20</sup> che, dopo la morte del fratello Antonio, nel 1617, pervenne completamente nelle sue mani insieme alle responsabilità di capofamiglia. Fu forse per assolvere questi oneri che, nel 1625, stipendiava l'esperto paleografo belga Michele Hubart, giunto a Fermo due anni prima per riordinare l'archivio priorale<sup>21</sup>. Il matrimonio con Ortensia Matteucci, sua cugina, ultima discendente di Saporoso ed erede in seconda istanza del vescovo Girolamo, era stato celebrato prima del 1602. Non fu benedetto da prole, ma i coniugi ebbero in carico la tutela dei figli di Antonio, Concetto, Giovan Battista e Guidobaldo, dai quali sarebbe dipesa la sopravvivenza del casato.

La cappella nella quale il Vangelini era chiamato a intervenire è stata smantellata con il rifacimento neoclassico della cattedrale di Fermo. Costruita dagli eredi secondo le volontà testamentarie di Concetto Matteucci<sup>22</sup> e destinata

prossimo contributo, la madre di Giacomo, Battista Bonarelli, era sorella dell'esule Pietro Bonarelli, già braccio destro di Guidobaldo della Rovere, duca di Urbino sul quale cfr. Natalucci 1969, pp. 585-586.

<sup>18</sup> La vicenda di cui fu protagonista Vincenzo Matteucci, *alias* Saporoso, è ripercorsa da Arcangeli 2011, pp. 151-161.

<sup>19</sup> Girolamo Matteucci era figlio di Ottaviano, fratello ed erede di Saporoso, cfr. *Vita di Saporoso* 1699. Per gli incarichi ricevuti cfr. Brunelli 2009, pp. 272-274. Le ricerche sulla famiglia Matteucci e su questo interessante personaggio sono in corso di svolgimento.

<sup>20</sup> La ricchezza dei Matteucci derivava, come per molte famiglie fermane, dalle rendite fondiarie, dai proventi della vendita di grano e olio, dagli introiti degli affitti delle numerose proprietà immobiliari all'interno della città di Fermo, come si deduce dai documenti conservati in ASF, *Notarile*, V. Compiani, voll. V-XV. Giacomo investiva i capitali principalmente in società d'uffici.

<sup>21</sup> ASF, *Notarile*, V. Compiani, vol. XIII, 1624-1625, cc. 4v-5v. Giunto da Roma a Fermo nel 1623, Michele Hubart era stato incaricato di riordinare l'archivio priorale, del quale compilò un repertorio manoscritto (detto anche "il Tedesco") terminato nel 1624, cfr. Morichetti 1981, p. 410. Il documento rinvenuto attesta la presenza del paleografo originario della diocesi di Liegi, per almeno un triennio a Fermo. Giacomo lo avrebbe stipendiato per un anno a partire dall'8 gennaio 1625, ospitandolo nella propria casa in qualità di «scriptorem».

<sup>22</sup> ASF, *Notarile*, V. Tempestino, Testamenti, vol. XXII, cc. 375r-380v (documento inedito).

ad accoglierne la sepoltura, era stata concessa dal Capitolo metropolitano nel 1597 ed edificata a partire da questa data<sup>23</sup>. La decorazione, contestuale all'intenzione del cardinale arcivescovo di Fermo Ottavio Bandini di rinnovare l'antica cattedrale<sup>24</sup>, era stata affidata in un primo momento a Filippo Bellini allora impegnato tra Fabriano, Ancona e Macerata<sup>25</sup>. Con il suo intervento, finora sfuggito alla critica, l'urbinate aveva impostato e in parte avviato la decorazione a stucco, ma i lavori si erano interrotti presumibilmente nel 1603 per la sopravvenuta morte. Entro il 1614 tale «Mastro Giorgio Jose», scalpellino originario di Ferrara e residente in Ancona, aveva lavorato nella cappella e forse alla realizzazione dell'altare o del cenotafio del defunto<sup>26</sup> che nel 1618 risultava ubicato su una delle pareti laterali, seppur mancante del ritratto<sup>27</sup>. Se il reclutamento di maestranze locali nella prima fase dei lavori sembra dovuto a un probabile interessamento di Battista Bonarelli, rivolgendosi al Vangelini suo figlio Giacomo dava nuovo impulso all'opera orientandosi verso l'ambiente romano, secondo un *trend* ormai diffuso nel territorio fermano.

Secondo il contratto Vangelini doveva portare a compimento gli stucchi di Bellini, profilarli in oro, e realizzare *ex novo* «di sua mano» la decorazione pittorica, comprendente due tele, tra cui una *Immacolata Concezione* destinata all'altare maggiore, dipinti murali con episodi della vita della Vergine sulla volta, incorniciati da stucchi, figure di santi sull'intradosso dell'arco di ingresso, profeti o sibille ai lati dell'arme che sormontava l'arco di accesso. In parte obbligato dal precedente intervento, lo schema decorativo integrante stucchi e dipinti, avrebbe probabilmente ricalcato il modello diffuso a Roma alla fine del

<sup>23</sup> ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IV-P/10, Istrum. 1596 usque 1602, c. 66r, v (documento inedito). L'altare, precedentemente assegnato ai mansionari, fu concesso dal Capitolo della Metropolitana il 7 ottobre 1597 a Giovan Battista Paccaroni che ne aveva fatto richiesta per conto di Battista Bonarelli ed è probabile che la decorazione venisse avviata poco tempo dopo.

<sup>24</sup> Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 46.

<sup>25</sup> Filippo Bellini, saltuariamente presente in Ancona dal 1586, vi stabiliva la residenza con la famiglia dal 1600, nella parrocchia di san Pietro. Gli affreschi dell'Oratorio della Carità a Fabriano, compiuti tra il 1597 e il 1602, sono il lavoro più impegnativo di questi anni. Per un profilo biografico dell'artista si veda Montevecchi 2005, pp. 174-185. Alla morte l'artista lasciava incompiuta anche la decorazione della cappella del Santissimo Sacramento nella cattedrale di Macerata commissionata nel 1599, portata a termine dall'allievo Palazzino Fedeli, cfr. Blasio 2010, pp. 65-66.

<sup>26</sup> ASF, *Notarile*, T. Pelliccioni, Testamenti, vol. XIV, c. 257r (documento inedito). Sia il pittore che lo scalpellino avevano lavorato, rispettivamente nel 1591 e nel 1596, in San Francesco ad Alto ad Ancona per altri membri della famiglia Bonarelli, cfr. Mastrosanti 2011, pp. 121, 184.

<sup>27</sup> Il «deposito» citato nel contratto romano era il cenotafio di Concetto come si apprende dal testamento di Giacomo Matteucci il quale, nel 1629, ordinava agli eredi di completarlo con un medaglione in bronzo del colonnello ricavato da un ritratto conservato nel palazzo di residenza e di realizzare un analogo monumento dedicato a monsignor Girolamo Matteucci, ASF, *Notarile*, V. Compiani, Testamenti, vol. XVI, cc. 66r-70r.



Cinquecento, tipico delle imprese sistine in provincia, che a Fermo vantava un illustre *exemplum* nella cappella Costantini<sup>28</sup>.

L'artista giungeva a Fermo per realizzare l'impresa intorno al febbraio 1619<sup>29</sup> e, stando ai patti, l'avrebbe portata a compimento in tre anni per un compenso di 900 scudi che avrebbe percepito parte in denaro e parte in beni di prima necessità. Con la prospettiva di un soggiorno di lunga durata, portava con sé la famiglia, gli anziani genitori Angelino<sup>30</sup> e Camilla, la novella consorte Alessandra Panciatichi, forse il primogenito Ludovico e il giovane apprendista Carlo. Avrebbe alloggiato in una casa non lontana dal palazzo Matteucci messa a disposizione dal committente con il quale avrebbe continuato a mantenere uno stretto rapporto di fiducia per tutta la durata del soggiorno, prolungatosi ben oltre i termini previsti<sup>31</sup>.

Data la rilevanza della commissione e l'ampiezza dell'intervento è improbabile che Giacomo Matteucci ne affidasse la realizzazione a un artista senza prima averne conosciuto il merito. Non avendo notizie di opere del Vangelini prima del soggiorno fermano non è facile capire quali circostanze fossero state propizie al loro incontro, al di là di quelle derivate dalla stabile congiuntura che tenne unite per tutto il secolo la nobiltà fermana con i luoghi del potere centrale.

Possiamo immaginare che galeotta fu, o potrebbe essere stata, la prossimità di entrambe le parti agli ambienti fiorentini. Fin dallo scadere del Cinquecento Concetto Matteucci, forse con la complicità di monsignor Girolamo, aveva cercato di stringere attorno alla discendenza una rete di protezioni clientelari facente capo alla famiglia granducale o eminenti personalità a essa legate. Aveva scelto il cardinale Ferdinando de' Medici come padrino di battesimo dello stesso Giacomo e per gli altri figli si era rivolto al cardinale Bandini e

<sup>28</sup> I documenti rinvenuti consentono di ricostruire in parte l'aspetto originario della cappella Matteucci, prima del rifacimento della stessa (1768-1772) e del definitivo smantellamento (1781-1789). Pur rimandando a sede più consona l'approfondimento della questione, si deve annotare che nessun documento precedente al 1768 tra quelli finora consultati fa menzione di un cenotafio di Saporoso Matteucci, da cui deriverebbe quello recentemente ricostruito nell'atrio della cattedrale, sul quale cfr. Montevicchi 2011.

<sup>29</sup> La presenza dell'artista in città è attestata per la prima volta il 22 agosto del 1619 quando «Donna Cassandra, moglie del S.r Benigno [...] Romano» è nominata nei registri parrocchiali come madrina di battesimo della figlia del pittore Vincenzo Vallorano (ASAF, *Parrocchia di San Gregorio*, 6R, Libro III dei Battezzati e dei cresimati 1615-1651, c. 20r, n. 110). Documento inedito.

<sup>30</sup> «Angelino Romano padre del s. benigno pittore» moriva a Fermo il 30 agosto 1622 e veniva sepolto nella chiesa del Carmine, ASAF, *Parrocchia S. Matteo apostolo*, 18R, Libro delle cresime dal 1616 al 1650 e dei morti dal 1615 al 1638, Sezione Liber Defunctorum, c. 72v, n. 81 (documento inedito).

<sup>31</sup> La familiarità con i Matteucci è una costante nel *menage* privato e professionale del pittore e si protrae fino alle soglie del rientro a Roma. Per due volte, nel corso del 1622, Giacomo fu garante del pittore che, a sua volta, compare in veste di testimone di atti notarili rogati in casa Matteucci.

al giovane nipote Alessandro Strozzi prima che questi si succedessero sulla cattedra vescovile fermana<sup>32</sup>.

I Matteucci potevano inoltre contare sulla trama di relazioni portata in dote da Battista Bonarelli. Suo nipote, Prospero Bonarelli, aveva compiuto gli studi di diritto a Fermo esibendo le proprie doti letterarie nelle attività della locale Accademia dei Vaganti<sup>33</sup> e, nella seconda metà del secondo decennio, tentava di avvicinarsi alla corte fiorentina in cerca di un sostenitore che reintegrasse le proprietà della famiglia. Nel 1618 questo instancabile poligrafo, compositore, abile regista di spettacoli, stava portando a termine *Il Solimano*, tragedia di ambientazione turchesca alla cui ideazione avevano forse contribuito i racconti delle epiche imprese di Saporoso e il *Ritratto di Cameria* conservato a Fermo dai suoi parenti acquisiti. Il successo dell'opera a Firenze, esaltato dall'edizione illustrata con le incisioni di Jacques Callot, avrebbe garantito al suo autore l'accesso alla corte granducale<sup>34</sup>.

#### 4. Altre testimonianze sull'attività del Vangelini e il consolidamento dei rapporti con la committenza locale

Forte del sostegno dei Matteucci, sfruttando la rete di parentele attraverso cui la famiglia aveva rafforzato il proprio ruolo all'interno dell'aristocrazia cittadina, Benigno Vangelini venne agevolmente introdotto nel circuito delle committenze fermane.

Quando l'impresa decorativa in cattedrale era stata avviata da qualche mese, il 24 dicembre 1619 la confraternita della Pietà decideva di acquistare «un quadro con la Pietà, et altre figure d'un pittore valenthuomo» destinato all'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo, concludendone l'acquisto

<sup>32</sup> ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617, c. 44r, n. 416; 43r, n. 467; ss. (c.n.n.) (documenti inediti).

<sup>33</sup> Per la biografia e le opere di Bonarelli cfr. Vecchiotti, Moro 1791, pp. 302-310; Colucci 1796, p. 32; La Torre 1910, Salvarani 1989, pp. 306-329; Angelini Frajese 1969, pp. 586-587; Geri, <<http://www.enbach.eu/it/content/strategie-familiari-di-promozione-sociale-e-letteraria-eta-barocca-i-bonarelli-tra-corte>> e 2015, pp. 69-107 (con bibliografia precedente). Nei contributi consultati non viene rilevato che Prospero Bonarelli si era laureato *in utroque* a Fermo nel 1608 (Accorsi 2001, n. 326, p. 118), né che era stato membro e segretario dell'Accademia dei Vaganti, sodalizio fermano nato per iniziativa del bolognese Lorenzo Balzani che radunava gli studenti di diritto dell'università fermana e di cui facevano parte, tra gli altri, Lorenzo Azzolino, Alessandro degli Angeli e Antonio Leli, cfr. Giustiniani 1606.

<sup>34</sup> Sul ritratto di Cameria si veda Arcangeli 2011, pp. 151-161. *Il Solimano*, messo in scena la prima volta in Ancona nel 1618, fu rappresentato a Firenze l'anno successivo e dato alle stampe nel 1620 (cfr. Salvarani 1989, p. 310; Geri; Romei 2001, cat. 47, pp. 169-170, con bibliografia precedente). Sui rapporti di Bonarelli con la corte granducale si rimanda a Geri 2015.

l'8 marzo dell'anno successivo<sup>35</sup>. Poco prima di quella data cadrebbe quindi l'esecuzione del *Compianto su Cristo morto* (fig. 1) che le fonti attribuiscono unanimemente al nostro, seppure nessun documento riporti mai il nome del «valenthuomo», appellativo con cui Caravaggio all'inizio del secolo aveva designato quei pittori, come il Roncalli, nei quali l'onestà morale non era disgiunta da abilità di mestiere<sup>36</sup>.

Della confraternita, nata come ente assistenziale per i carcerati con una forte connotazione pubblica e sociale<sup>37</sup>, facevano parte, oltre all'arcivescovo Alessandro Strozzi, numerosi membri del patriziato locale. Tra questi Uriele Rosati, cognato di Giacomo Matteucci, e Girolamo Ottinelli<sup>38</sup>, sodale di entrambi e più volte garante dei loro investimenti. La decisione di procurarsi un dipinto, non propriamente commissionato, ma a quanto pare già realizzato al momento dell'acquisto, potrebbe essere il risultato di un suggerimento dei due gentiluomini ai quali il pittore avrebbe in seguito reso omaggio imponendo al figlio il nome non proprio ordinario di Uriele Girolamo<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Aggregata a quella di San Giovanni Decollato di Roma nel 1565, l'archiconfraternita aveva ottenuto nel 1596 la chiesa di San Bartolomeo, rinnovata nei primi anni del nuovo secolo su sollecitazione del Bandini (Mazzocconi 1872, pp. 5-8; Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 175). Il quadro è descritto nell'inventario del 1728 nel quale si dice «comprato secondo il legato di Giacomina Giuliucci» (ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, Fermo Confraternite, fasc. 1, F/1, Inventario della Ven. Archiconfraternita delle Pietà, c. 2r). La nobildonna aveva lasciato nel 1594 un legato testamentario di oltre tremila fiorini per il completamento dell'altare maggiore che, tuttavia, fu rimandato per oltre un ventennio (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Istrumenta e lasciti 1564-1743, cc. 31v ss.). Durante la riunione del 24 dicembre del 1619 la confraternita decretava di acquistare il dipinto citato dato che «hora si porge occasione» (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Libro II dei Decreti dal 1599 al 1620, c. 158v). L'8 marzo 1620 si prendevano a censo 200 scudi «per pagare il quadro già preso» e per «fare l'ornamento» dell'altare (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Libro II dei Decreti dal 1599 al 1620, c. 159r). L'altare ligneo, il cui progetto era pronto nel 1620, risulta compiuto solo nel 1626 (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Libro III dei decreti 1620-1652, c. 2r, 4v; Sciarra 2003, p. 64). Scomparve con il rinnovamento dell'edificio nella seconda metà dell'Ottocento a opera di Luigi Bernetti (Mazzocconi 1872, pp. 9, 24-27). I Libri dei decreti dell'archiconfraternita furono consultati da Raffaelli (1890, p. 64) e Mazzocconi (1872, p. 28), ma senza rilevare l'acquisto del dipinto e le affiliazioni di seguito riportate (nota 38).

<sup>36</sup> Il termine, come noto, emerge dal processo del 1603 intentato da Baglione, cfr. Di Sivo 2011, pp. 90-108, che trascrive integralmente gli atti del processo.

<sup>37</sup> Sulle attività della confraternita e l'incidenza nel contesto sociale, culturale e religioso della vita cittadina, si rimanda a Moriconi 2002, pp. 161-190.

<sup>38</sup> Uriele Rosati aveva sposato Ludovica Matteucci, sorella di Giacomo, e faceva parte dell'archiconfraternita da prima del 1600. Girolamo Ottinelli fu aggregato nell'ottobre del 1603 (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Libro II dei Decreti, c. 43r). Quest'ultimo, in veste di consigliere, diede parere favorevole all'acquisto del dipinto e assunse l'onere di accendere il censo per il pagamento dell'opera. L'arcivescovo Strozzi venne accettato come confratello il 20 giugno 1608 (ASAF, *Archiconfraternita della Pietà*, Libro II dei Decreti, c. 80v; Mazzocconi 1972, p. 28).

<sup>39</sup> Nato il 10 febbraio 1620, Uriele Girolamo Vangelini ebbe come padrini Girolamo Ottinelli e Ortensia Matteucci, moglie di Giacomo Matteucci. Due anni dopo, il 4 ottobre 1622, sarebbe nato Vagnolino, che prendeva il nome del nonno, morto pochi mesi prima, e veniva tenuto al fonte battesimale da Uriele Rosati, ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 8R, Libro II dei battesimi dal 1617 al 1638, n. 196, c. 21v; n. 310, c. 35v (documenti inediti).

Membri della nobiltà di reggimento e uomini di cultura, Uriele Rosati e Girolamo Ottinelli erano legati da vincoli di parentela e da una solida amicizia, risalente l'una al matrimonio di Ottinelli con la nipote di Uriele<sup>40</sup>, e rafforzata l'altra nel corso degli anni da interessi e frequentazioni comuni. Sigillo di questa amicizia fu il vicendevolesse dono di una preziosa raccolta di libri, devoluta per testamento da Girolamo a Uriele e da questi a sua volta destinata, per ricambiare la stima e l'affetto dello scomparso amico, al nipote e suo ultimo discendente, Lorenzo Matteucci, contingenza che ben descrive il campo di questa affinità<sup>41</sup>.

Girolamo Ottinelli (1581-1623) era nipote del celebre oratore e dottore in legge Cesare e di monsignor Giulio Ottinelli, vescovo di Fano<sup>42</sup>. Quest'ultimo, che era intervenuto nel restauro e nel completamento della facciata della cattedrale nella sua sede vescovile, a Fermo aveva intrapreso la costruzione della cappella dell'Assunta nella chiesa degli oratoriani che infatti reca, sulla chiave di volta, lo stemma gentilizio in stucco con le insegne vescovili, il cappello terminante a tre fiocchi, sorretto da due putti<sup>43</sup>. L'impresa decorativa, protrattasi almeno fino al 1627, è l'emblema dell'unione delle tre famiglie avendovi concorso finanziariamente tre donne con i loro lasciti testamentari: Clelia Rosati, sorella di Uriele, sua figlia Francesca Aureli, moglie di Girolamo Ottinelli, e Caterina Ottinelli, figlia di questi ultimi, la quale, rimasta vedova di Antonio Gigliucci, «non men fresca di giorni che bellissima di corpo ed aspetto», nel 1627 convolava in seconde nozze con Concetto Matteucci<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Si tratta di Francesca Aureli, figlia di Antonio Aureli e Celia Rosati, sorella di Uriele. ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IIII-T/26, Processo di Nobiltà di Lorenzo Matteucci, 1655-1657; ASF, *Notarile*, V. Compiani, Testamenti, vol. XVII, 22 ottobre 1611, cc. 214r-215r (documento inedito).

<sup>41</sup> Il testamento di Girolamo Ottinelli è in ASF, *Notarile*, O. Sanguigni, Testamenti, vol. X, cc. 153 ss.; il testamento di Uriele in cui si dispone il lascito: ASF, *Notarile*, G.A. Vigoriti, Testamenti, p. II, vol. LI, 30 marzo 1647, cc. 306r ss. (documento inedito). Lorenzo, ultimo destinatario della biblioteca era figlio di Concetto Matteucci e Caterina Ottinelli, figlia di Girolamo.

<sup>42</sup> Girolamo, figlio di Fabio Ottinelli, sposò nel 1599 Francesca Aureli. Morì a 42 anni e venne sepolto nella Cattedrale (ASAF, *Parrocchia di San Zenone*, Liber primum baptizatorum 1564-1590, c. 50r; Liber primum matrimoniorum 1564-1622, c. 40v; Liber II defunctorum 1622-1690, c. 6v, documenti inediti). Ricoprì diverse cariche pubbliche nel governo cittadino e ottenne dal magistrato mandati diplomatici allo scadere del secondo decennio. Su Cesare Ottinelli, dal 1584 membro dell'Accademia degli Sciolti, si vedano BCF, *Fondo manoscritti*, ms. 217, D. Raccamadori, *Notizie storiche della città di Fermo*, in G.N. Erioni, *Rerum Firmanarum Scriptores*, 1789, 30 voll., Tomo IX, 2° parte, f. 26 r; Maggiori 1789, pp. 88-89; Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, pp. 226-227; Curi 1877, p. 6; Vinci 1898, pp. 8-9; Croci *et al.* 1987, pp. 54-88.

<sup>43</sup> Giulio Ottinelli tenne la cattedra vescovile di Fano dal 1587 alla morte nel 1603 e venne sepolto nella cattedrale dove una lapide, datata 1591, ricorda il suo intervento. Gli furono imputati sistematici saccheggi di reperti antichi destinati, pare, ad abbellire una cappella che faceva costruire a Fermo (cfr. Iorio 1997, pp. 89-101, pp. 90-91; nota 2, pp. 99-100; p. 118; nota 150, p. 184; p. 201), probabilmente quella nella chiesa degli oratoriani cui si accenna.

<sup>44</sup> Lo stemma bipartito con l'arme Matteucci e Rosati si trova alla base dei plinti delle colonne che inquadrano l'altare. Giulio Ottinelli, Clelia Rosati e Caterina Matteucci sono ricordati come benefattori di questo altare in ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IV-s/6, Inventario della congregazione dell'oratorio 1729, cc. 16v, 18r, 98r, 98v, cfr. Maranesi 1928; Coltrinari 2008, p. 117. Il lascito di Clelia Rosati e di Francesca Aureli sono confermati dall'inedito testamento di

Di Uriele Rosati (1569-1647), uomo politicamente impegnato e molto attivo nell'amministrazione degli affari civili<sup>45</sup>, possediamo un ritratto (fig. 4) che ancora oggi si vede nel luogo dove un tempo sorgeva la cappella di famiglia che egli aveva fatto erigere prima del 1622<sup>46</sup> nella chiesa di santa Maria del Carmine, accompagnato da una lunga iscrizione<sup>47</sup>. La celebrazione che qui si legge degli illustri natali, dell'ingegno poetico e dell'abilità oratoria, la fama di erudito viaggiatore che gli permise di conoscere principi e letterati ipotecando i beni della fortuna e dell'intelletto, trovano riscontro nelle fonti<sup>48</sup> e nei documenti, che ci restituiscono un profilo avvincente di questo singolare personaggio. Nato in una famiglia tra le più in vista, alla cui opera di mecenatismo si deve un contributo determinante allo splendore rinascimentale della città e ultimo discendente maschio del suo ramo, Uriele era rimasto vedovo a trentatré anni e dalla morte della moglie Ludovica non si era più risposato, né ebbe figli<sup>49</sup>, morendo in tarda età il primo aprile del 1647<sup>50</sup>.

Nel palazzo eretto dai suoi avi su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane<sup>51</sup> tra la chiesa della Pietà e quella del Carmine, poco distante dall'abitazione dei Matteucci, trovavano posto sontuosi arredi e alcuni dipinti che, in un inventario

quest'ultima, ASE, *Notarile*, V. Compiani, Testamenti, vol. XVII, cc. 214r ss., dal quale si evince che al momento del rogito, 22 ottobre 1611, la cappella non era ancora terminata. Caterina Ottinelli e Concetto Matteucci si sposarono nel 1627 (BCJ, AA, b. 195, fasc. 7, 8, documento inedito). Alla nobildonna si deve probabilmente la realizzazione dei due dipinti murali con storie della santa eponima che ornano la parete destra della cappella, descritti nell'inventario della chiesa e menzionati da Maranesi 1928, p. 13; cfr. anche Coltrinari nota 29, p. 582.

<sup>45</sup> Uriele Rosati nacque a Fermo il 30 giugno 1569 dal capitano Bartolomeo Rosati e Laura Morroni (ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617 c. 4v). Fu membro del consiglio e di diversi organi collegiali (Adunanza delle Cause, del Collegio Marziale, dello Studio) alle cui riunioni si presentava assiduamente fin dai primi anni del Seicento. Più volte priore, regolatore e confaloniere della contrada di San Bartolomeo, nel 1625 venne incaricato di rendere omaggio a Taddeo Barberini di passaggio a Tolentino e a Loreto (ASE, ASCF, Libro delle entrate e delle uscite 1617-1625, c. 390r). Tutti i documenti che sono serviti per ricostruire le vicende di Uriele e della famiglia Rosati qui presentati sono inediti.

<sup>46</sup> Secondo le prime disposizioni testamentarie di Uriele gli eredi dovevano erigere la sua sepoltura «inanzi alla Cappella fatta da me nella chiesa della Fraternita», ASE, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, p. I, vol. XXIX, c. 292r.

<sup>47</sup> Trascritta in De Minicis R. 1857, n. 133, p. 66 e ancora in loco.

<sup>48</sup> Per la biografia e le opere di Uriele si vedano: Maggiori 1789, p. 21; BCF, *Fondo Manoscritti*, ms. 217 (cfr. nota 39), f. 26r; De Minicis R. 1857, pp. 66, 368; Vinci 1892, pp. 157-160, 174-176; e 1898, pp. 6-8.

<sup>49</sup> Dal matrimonio con Ludovica Matteucci ebbe un figlio, Francesco Maria, tenuto a battesimo nel 1598 da Alessandro Strozzi e probabilmente morto in tenera età (ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617, c. 88r, n. 529). Ludovica moriva nel 1602, ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 7R, Libro dei battesimi dal 1566 al 1617, sez. Cresime e Morti 1580-1615, n. 37, c. 19v.

<sup>50</sup> ASAF, *Parrocchia di S. Matteo apostolo*, 25R, Libro dei matrimoni e dei morti dal 1638 al 1656, c. 70v, n. 196.

<sup>51</sup> Cfr. da ultimo Cocchieri 2009, n. 161, p. 194.

del 1647<sup>52</sup>, appaiono come il barlume dell'antico sfarzo di una dimora ormai in rovina, ma che, in un non lontano passato, dovettero essere orgoglio e vanto della famiglia se la madre, Laura Morroni, nel dettare testamento nel 1622 ordinava che nulla fosse alienato o impegnato e che la casa dove era vissuta per settant'anni dovesse rimanere «aperta, et apparata con tutti i mobili (...) a splendore, et decoro di casa Rosati»<sup>53</sup>. In memoria dei viaggi compiuti, qui Uriele aveva allestito uno «studiolo» dove aveva raccolto le carte geografiche delle città d'Italia e quelle condotte dalle provincie di Fiandra, come ricorda il nipote Felice Morroni<sup>54</sup>.

In un'epoca in cui il viaggio di istruzione e formazione, divertimento e svago, cominciava a essere concepito come percorso obbligato per l'educazione dell'*élite* dirigente europea, il Rosati compiva il suo *Grand Tour* quasi sulle orme del marchese Vincenzo Giustiniani, analogamente «per mera elezione» e curiosità, magari il libello di *Istruzioni* alla mano<sup>55</sup>. Il viaggio, programmato fin dal 1622<sup>56</sup>, ebbe luogo quasi certamente tra il 1626 e l'aprile 1627 conducendolo forse a Colonia, dove da un anno si trovava l'amico Antonio Abbondanti, e certamente a Bruxelles, presso monsignor Giovan Francesco dei Conti Guidi di Bagno, già vicegovernatore di Fermo<sup>57</sup>, allora nunzio apostolico nei Paesi Bassi spagnoli, al quale chiese in prestito il denaro necessario per il ritorno<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> I dipinti sono brevemente elencati nel testamento e nell'inventario *post mortem* (ASF, *Notarile*, G.A. Vigoriti, Testamenti, p. II, vol. LI, c. 306r-307v; Testamenti et inventaria, IV pars, vol. III, cc. 383r-385v): un «quadro grande dove è dipinta la Maddalena» anteriore al 1622, un dipinto raffigurante la *Vergine*, un «quadro della passione» con il Cristo Crocifisso in mezzo ai due ladroni, un «quadro di Abram», un «quadro con un Christo alla colonna», e un «quadro grande con la barcha di S. Pietro».

<sup>53</sup> ASF, *Notarile*, G.A. Vigoriti, Testamenti, p. I, vol. L, fasc. 69, cc. 408r ss., 9 settembre 1622 (codicillo).

<sup>54</sup> Il ricordo di Felice Morroni si legge nell'iscrizione posta in calce alla *Veduta di Fermo* dedicata al cardinale Francesco Barberini e datata 29 dicembre 1630 (BCF, inv. 2VV 12/23736bis n. 12): «Tornai l'anno passato alla patria [...] per ricondurre una figliola da me quiui maritata, e ritrouandomi nel studiolo del Sig.re Uriele Rosati mio zio, con occasione di uedere ritratte le Prouincie di fiandra di la poco prima da lui portate, con molte altre d'Italia, e de Città particolari ancora, me dolsi seco, che della nostra di fermo, e del suo stato [...] non cene sia disegno alcuno».

<sup>55</sup> Bizoni 1995, pp. 172-190.

<sup>56</sup> Nel testamento del 1622 (ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, p. I, vol. XXIX, c. 292r) Uriele specifica che era in procinto di «partire per viaggio assai lungo».

<sup>57</sup> Giovan Francesco dei Conti Guidi di Bagno (1578-1641) era stato vicelegato della Marca dal 1601 al 1603. Dal 1603 al 1606, fu vicegovernatore a Fermo per i cardinali Pietro Aldobrandini e Scipione Borghese. Nel biennio 1610-1611 tornò a Fermo come vicegovernatore del Borghese, prima in iniziare una brillante carriera diplomatica tra la Francia e le Fiandre. Proveniente da una famiglia legata alla corte fiorentina e vicino ai Colonna, divenne un esperto diplomatico durante le nunziature ad Avignone (1614), a Bruxelles (1621), a Parigi (1627), cfr. Weber 1994, pp. 287, 720; Becker 2004, pp. 336-341.

<sup>58</sup> ASF, *Notarile*, V. Angelici, vol. XXIV, c. 162r. Il documento rinvenuto, datato 10 settembre 1627, in cui Rosati si impegnava a estinguere il debito con Giovan Francesco Guidi da Bagno che gli aveva prestato denaro per il viaggio di ritorno da Bruxelles a Fermo, offre un utile termine *ante*



Straordinario *viveur*, interessato alle scoperte galileiane e appassionato viaggiatore con un'innata tendenza a far debiti<sup>59</sup>, Uriele fu, com'è noto, esimio poeta attivo fin dal penultimo decennio del Cinquecento. Con il nome di «Immaturò», fu sodale dell'Accademia degli Sciolti<sup>60</sup>, prima istituzione letteraria del genere nata a Fermo intorno agli anni ottanta, ben nota per aver annoverato tra i suoi membri Torquato Tasso, e nell'ambito della quale, nei primi del Seicento, Anton Maria Vinci, Lorenzo Azzolino e Andrea Boscoli si trovavano coinvolti in uno scambio di lettere e sonetti il cui referente era spesso Giovan Battista Marino<sup>61</sup>.

Non sappiamo con certezza quanto fosse durato questo primo sodalizio né se avesse eletto come luogo di ritrovo e discussione la residenza dei Rosati, ma è indubbio che nelle sale di questo palazzo avvennero le riunioni di un'altra accademia letteraria, quella degli Avvivati, della quale Uriele, forte della pregressa esperienza, fu patrocinatore, vero animatore e membro illustre<sup>62</sup>. Attiva tra le prime battute del terzo decennio e la metà del successivo per quanto la documentazione frammentaria permetta di supporre, l'accademia,

*quem* per il viaggio del Rosati, coincidente peraltro con la sua assenza dalle riunioni consiliari e con il periodo in cui Guidi fu nunzio apostolico in Fiandra (dal 1621 al 12 aprile del 1627).

<sup>59</sup> Con una lettera inviata da Roma l'8 maggio 1610, Uriele aggiornava l'amico Anton Maria Vinci sulle recenti osservazioni padovane di Galileo fatte con il «nuovo occhiale», Vinci 1892, p. 159. Nel dettare le sue ultime volontà la madre, Laura Morroni, faceva esplicito riferimento ai debiti già pagati in vita per conto del figlio e disponeva conseguentemente dei beni ereditari al fine di preservarne l'integrità, ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, vol. XXIX (1622), cc. 280r-281r; G.A. Vigoriti, Testamenti, p. I, vol. L, cc. 409r-411r. Pare che, sempre a causa di un debito insoluto, nel 1620 Uriele fosse stato imprigionato nel carcere arcivescovile prima di essere aiutato dalla madre, ASF, *Notarile*, N. Cinti, vol. IV (1620), cc. 205 ss.

<sup>60</sup> L'attività letteraria di Uriele Rosati, pur nota, non è stata finora oggetto di studi mirati. Che fosse stato membro degli Sciolti si deduce dal titolo della tragedia postuma *Il Pescatore tradito. Favola Littorale dell'Immaturò Accademico Sciolto*, pubblicata a Fermo per De Monti (1654). Diversi suoi componimenti poetici sono confluiti in raccolte riconducibili all'attività di questa accademia (cfr. nota 48). Gli studi moderni hanno supinamente celebrato, in Uriele, l'innominato «Principe» degli Sciolti, «l'antico amico» a cui il Tasso si rivolgeva in una lettera del 1583 (Vinci 1892, pp. 171-176), quando l'Immaturò aveva soltanto 14 anni. La notizia, accreditata dagli affreschi che Giuseppe Carosi realizzava nel 1912 in palazzo Rosati (De Aldisio 1914), è in attesa di verifica documentaria. Degli Sciolti ad esempio fece parte anche il più titolato Girolamo Matteucci al quale Tasso scriveva nel 1589 ricordando «l'antica amicizia» che li aveva legati (Guasti 1854, pp. 341-342). Sull'Accademia degli Sciolti e i suoi membri si vedano: Curi 1877, p. 6; Vinci 1898, pp. 6-7; Maylender 1930, V, p. 132.

<sup>61</sup> I carteggi relativi sono stati resi noti da Dania 1995, e Bruno 2006.

<sup>62</sup> Se il riferimento è vago nell'epitaffio del Carmine, Domenico Maggiori (1789 p. 21) è il primo a indicare «eiusque domum poetarum veluti domicilium, atque Academiæ fuisse» desumendo la notizia da una «topographica Firmi tabula», vale a dire la pianta della città di Fermo (ora in BCF, inv. 12/23736 n. 11), nella quale la detta «Accademia delli Avivati» si trova in corrispondenza di Palazzo Rosati (numero 53). È la pianta che, secondo Vinci 1892, p. 175, fu commissionata dal Rosati a Oliviero Spinucci nel 1600. Se il nome dell'artista, un protetto del Rosati, sembra accettabile, la cronologia dovrebbe essere posticipata, poiché alcuni elementi interni inducono a datarla tra il 1625 e il 1631, proprio nel momento di attività di questa accademia.

posta sotto la protezione di monsignor Pietro Dini<sup>63</sup>, aggregava diversi giovani laureandi dello Studio fermano<sup>64</sup> e personaggi eccellenti. Tra questi Antonio Abbondanti da Imola<sup>65</sup>, al servizio di monsignor Pierluigi Carafa quando era vicegovernatore di Fermo (1622-1624), che al Rosati dedicava il *Viaggio di Colonia*, poemetto satirico-burlesco che si apre con una gustosa scenetta della partenza di monsignor Carafa da Fermo e narra le vicende eroicomiche del lungo tragitto compiuto al seguito del nunzio apostolico<sup>66</sup>.

Il 22 gennaio del 1624, poco dopo aver allestito la messa in scena del *Filarmindo*, l'accademia faceva inoltre recapitare a Bologna una proposta di aggregazione a Ridolfo Campeggi, «una delle più franche penne che oggidì volino per lo cielo italiano» a detta del Marino<sup>67</sup>. Tributo tardivo al nobile felsineo, principe e censore per diversi anni dell'Accademia dei Gelati, sul quale indubbiamente pesarono tanto la connivenza dello Studio fermano con gli intellettuali bolognesi<sup>68</sup>, quanto le relazioni che il Rosati aveva contribuito a vivificare con alcuni eminenti lettori come Camillo Gessi<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Nel 1625 Olbicio Monaldini, allora Principe dell'accademia, faceva istanza presso i padri dell'Oratorio affinché si potesse celebrare nella loro chiesa un ufficio funebre in onore dell'arcivescovo Dini «protettore» della stessa, ASAF, *Archivio della Congregazione dell'Oratorio*, Libro I dei decreti, c. 11r. Olbicio Monaldini da Ravenna, era giunto a Fermo quattro anni prima come alunno dello Studio, accolto nel Collegio Marziale (ASF, ASCF, Conciliorum et Cernitarum 1621, verbali n. 26, cc. 92r-94r, documenti inediti).

<sup>64</sup> I riferimenti, tratti da Accorsi 2001, sono stati ricontrollati sui libri dei dottorati da cui risultano la denominazione corretta «Academia Avvivorum» e i nomi degli accademici: il «Fusco» Antonio Mori, laureato in Filosofia e Teologia nel 1621 e *utroque iure* nel 1623 (ASF, *Fondo Studio*, Libri Doctorum et Doctoratus scholarium, Serie A/2, c. 150r; Serie A/3, Serie A/3, 43v); Giovanni Cordella, «L'Inquieto», laureato nel 1622; Stefano Campiani, il «Sollecito», laureato nel 1624; Giacomo Gamba da Ravenna, lo «Sconosciuto», laureato nel 1624 e nel 1625; Baldassarre Francolini, laureato nel 1626 e Ludovico Ceccolini, dottore nel 1628 (ASF, *Fondo Studio*, Serie A/3, rispettivamente a cc. 43v, 26r, 54v e 81v, 101r, 143v); Giacinto Sagretti di Carassai, laureato nel 1630, e Martino Massucci, laureato del 1634, entrambi in diritto (ASF, *Fondo Studio*, Serie A/4, c. 3v, 48v.).

<sup>65</sup> Ne *La Giuditta e le Rime sacre, morali e varie*, opera stampata a Liegi nel 1630, l'Abbondanti si professava «Accademico Avvivato detto l'Innominato». Orlandelli 1960 lo interpreta come affiliazione all'omonima accademia bolognese, che tuttavia venne fondata solo dopo il 1657, cfr. Fantuzzi 1781, p. 7; Maylender 1926, I, p. 426.

<sup>66</sup> De Minicis R. 1857, p. 368; il brano è parafrasato da Vinci 1892, pp. 149-151. La lettera di dedica si trova nella prima edizione del 1625.

<sup>67</sup> Raimondi 1988, p. CXXVI. La missiva con la proposta di aggregazione, inoltrata qualche mese prima che Campeggi morisse, è menzionata da Fulco 1997, p. 331, n. 106.

<sup>68</sup> Sui rapporti tra lo Studio fermano e quello bolognese si vedano gli interessanti spunti forniti da Callegari 1987, pp. 93-103, e i contributi di Brizzi 2001, pp. 34-35; e Forni 2005, pp. 131-133. Va ricordato anche il forte potere d'attrazione esercitato sui giovani studenti fermani dal Collegio Montalto, fondato da Sisto V nel 1585, Cagni 1988, p. 121.

<sup>69</sup> Camillo Gessi, docente di diritto nello Studio fermano nel primo decennio (Brizzi 2001, pp. 34-35), si era trasferito in quello bolognese intorno al 1613 (*Parere di Hercole Mariscotti* 1613). Cofondatore dell'Accademia dei Gelati, ne fu principe nel 1594, 1602, 1613, 1629, cfr. V. Zani 1672, pp. 86-87; G. Fantuzzi 1784, pp. 116-121. Nel 1618 faceva recapitare una lettera



Non possiamo affermare con certezza che Vangelini frequentasse il circolo letterario di palazzo Rosati come prima di lui era accaduto ad Andrea Boscoli, ma è con ogni probabilità nel clima dell'Accademia degli Avvivati che Vangelini dipingeva la perduta *Armida*, opera anteriore al 1620 poiché descritta in un sonetto di Marcello Giovanetti, pubblicato nella rara edizione bolognese delle *Rime* di quell'anno<sup>70</sup>. Protetto del cardinale d'Ascoli Felice Centini<sup>71</sup>, il nobile ascolano, poco più che ventenne e non ancora giureconsulto, andava ultimando gli studi di diritto presso l'Università fermana dove si addottorava il 2 aprile 1620<sup>72</sup> e nel frattempo metteva alla prova quel «felicissimo ingegno»<sup>73</sup> poetico a contatto con i circoli letterari fermiani<sup>74</sup> redigendo la sua prima raccolta della quale Campeggi a Bologna avrebbe curato la pubblicazione<sup>75</sup>.

Nel primo ventennio del Seicento la *Gerusalemme Liberata* godeva di indiscusso prestigio ispirando preziose edizioni illustrate e composizioni

all'Adunanza dello Studio di Fermo per mezzo di Rosati, ASF, ASCF, Liber Adunantiarum, n. 12, 57r,v (documento inedito).

<sup>70</sup> Per il profilo biografico del poeta e giurista ascolano si rimanda a Fabiani 1959, pp. 338-340 e Crelly 1990, e 1992 (che non conosce gli studi di Fabiani). Accolto dagli Umoristi a Roma e dagli Incogniti a Venezia, noto ai Gelati di Bologna e a Perugia presso gli Insensati, intrattenne relazioni con i più autorevoli esponenti del mondo letterario dell'epoca. Per l'analisi del componimento si vedano Crelly 1990, pp. 203-240, pp. 208-209 e 1992, pp. 169-191. Dipinto e sonetto erano noti a Fabiani 1961, pp. 157-158 che, citando l'edizione romana delle *Poesie* del 1626, datava il dipinto di conseguenza. Coltrinari 2012, p. 38, pur citando la medesima edizione, ipotizza che il sonetto possa riferirsi a qualche opera marchigiana destinata a uno di quegli ambienti letterari frequentati dal Boscoli. Un'edizione delle *Rime* del 1620 è oggi conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ma nell'impossibilità di consultarla si è fatto affidamento alle informazioni fornite dalla monografia di Crelly.

<sup>71</sup> Nella prefazione alle *Rime* il poeta si rivolge con affetto e riconoscenza a Centini, allora vescovo di Macerata, indice di una consolidata familiarità con il prelado che gli aveva in precedenza commissionato *L'Aquila messaggera*, epitalamio in ottave composto per le nozze del principe Marc'Antonio Borghese con Camilla Orsini celebrate nell'ottobre del 1619, e che lo aveva esortato a pubblicare la raccolta (Crelly 1990, p. 47, pp. 162-165, nota 24, p. 197).

<sup>72</sup> Finora si ignorava dove Giovanetti avesse compiuto gli studi prima della folgorante carriera romana. La notizia, in Accorsi 2001, n. 576, p. 123, è stata ricontrollata sui verbali delle adunanze cui Giovanetti prese parte in veste di rappresentante degli studenti ascolani: ASF, *Fondo Studio*, Serie F/1, Liber Collegiorum et Adunantiarum Exc. D.D. in Philosophia, et Medicina Doctorum et scolarium [...] 1616-1728, cc. 3v (13 novembre 1616); 7r (19 novembre 1617); 8v-9v (5 gennaio 1618). Dal verbale di laurea (2 aprile 1620), si apprende che era stato alunno del collegio Marziale, ASF, *Fondo Studio*, Serie A/2, Liber Doctorum et Doctoratus scolarium, 1613-1621, c. 107v. Era stato proprio il cardinal Centini a raccomandare il giovane perché vi fosse ammesso come convittore, il 15 gennaio 1616, cfr. ASF, ASCF, Conciliorum et Cernitarum, verbali n. 22, cc. 28r-v (documento inedito). Qui si allude al fatto che Giovanetti era nipote del cardinale, un rapporto di parentela che per ora non è meglio precisabile.

<sup>73</sup> Cantalamessa Carboni 1830, pp. 183-184.

<sup>74</sup> Interlocutori poetici di Giovanetti in questi anni furono i fermiani Lorenzo Azzolino (cfr. Fulco 1997 n. 85, p. 309; Crelly 1990, nota 1, p. 238), Nicola Paccaroni e Ludovico Mori sui quali si vedano le notizie offerte da Vinci 1898, p. 8; Accorsi 2001, n. 294, p. 118.

<sup>75</sup> Lo testimoniano due lettere datate da Fermo 14 novembre 1619 e 23 marzo 1620, cfr. Fulco 1997, pp. 309-311. È pensabile che l'amicizia con il Campeggi e la proposta di aggregazione inoltrata dall'Accademia degli Avvivati di Fermo al nobile felsineo nel 1624, non siano fatti disgiunti.

pittoriche che assecondavano il gusto nascente per il melodramma<sup>76</sup>. A Fermo mai soggetto poteva essere più gradito tra gli Avvivati, tesi a evocare la gloria di un recente passato in cui la precedente Accademia degli Sciolti aveva accolto l'adesione del Tasso<sup>77</sup>.

I versi di Giovanetti fissano l'episodio dell'eroina abbandonata in un'immagine dai forti contrasti chiaroscurali ed espressivi, evocando un confronto con la maniera nota del Vangelini<sup>78</sup>. L'attenzione è concentrata sulla reazione e sulla gestualità della maga, dapprima supplice e incredula poi sempre più torva e adirata, in cui anche Giovan Battista Marino aveva individuato un nodo patetico da sfruttare per colpire l'emozione del lettore, insistendo, nel suo ritratto di Armida, sul momento del dialogo serrato tra i due amanti e sviluppando il formulario patetico inerente<sup>79</sup>.

L'episodio ha un'importante tradizione iconografica, gli archetipi si trovano in due disegni del Boscoli a Oxford che condensano «come fotogrammi in rapida successione» i tre momenti dell'abbandono di Armida, appartenenti alla *suite* di disegni in cui l'artista fiorentino aveva distillato gli episodi amorosi della *Liberata*. Probabile risultato degli interessi che lo avevano coinvolto a Fermo, i disegni nel 1611 erano in possesso di Luca Fei di Filottrano e in qualche modo accessibili al pubblico dato che Cigoli aveva avuto modo di ammirarli<sup>80</sup>.

In questa particolare congiuntura della carriera del pittore si potrebbe collocare l'incontro con Lorenzo Azzolino, al tempo arcidiacono e vicario dell'arcivescovo Strozzi oltre che poeta apprezzato nei circoli letterari fermani<sup>81</sup>, e la commissione del dipinto raffigurante il suo santo eponimo, il *San Lorenzo*

<sup>76</sup> Sull'iconografia del poema tassiano si rimanda allo studio di Rensselaer Lee 1961. Sulla fortuna pittorica della *Gerusalemme* in ambito fiorentino si veda il catalogo della mostra Fumagalli, Rossi, Spinelli 2001.

<sup>77</sup> Dalla particolarità del nome e dell'impresa, un bue dalla cui carcassa si levano in volo delle api, accompagnata dal motto *Alieno funere vitam*, nasceva la giustificata deduzione che gli Avvivati avessero raccolto l'eredità della prima illustre accademia, ormai estinta da forse oltre un decennio, cfr. Vinci 1898; Maylender 1929, IV, p. 194: «Accademia de' Ravvivati».

<sup>78</sup> Trascritto in Crelly 1990, pp. 208-209. L'episodio rappresentato si riferisce al canto XVI, 35-60, della *Liberata*.

<sup>79</sup> Marino 1620, I, pp. 283-284.

<sup>80</sup> Bastogi 2008, pp. 202-207, cat. 524-538, pp. 355-357. La studiosa ipotizza che a stimolare la serie fossero stati gli interessi condivisi con gli Sciolti a Fermo, è propensa a crederli eseguiti durante il soggiorno fermano o poco dopo il ritorno a Roma e documenta la presenza dei disegni nella collezione di Luca Fei. Non è stato finora possibile rinvenire altre notizie su questo personaggio, né è dato di sapere dove il Cigoli avesse avuto modo di ammirare questa collezione di disegni.

<sup>81</sup> A differenza di quanto noto (De Caro 1962), Azzolino risulta vicario dell'arcivescovo dal 1616 al 1618 circa (si veda ad esempio ASF, *Fondo Studio*, Serie A/2, Liber Doctorum et Doctoratus scolarium, 1613-1621). Il 17 gennaio 1620 gli veniva affidata la diocesi di Ripatransone, ma è lecito supporre che mantenesse i contatti con la città natale, almeno fino alla partenza per Roma nel 1624 a seguito della richiesta di Urbano VIII. Probabilmente già accademico Sciolto (Bruno 2006), fece parte dei Vaganti e al Rosati aveva indirizzato un componimento intitolato *Come la fama s'acquisti per le lettere* (BCF, *Fondo manoscritti*, ms. 271-272, Poesie di Lorenzo Azzolino, ff. 196-198).

con la palma, e graticola in mano, entrato a far parte della collezione del nipote, il cardinale Decio Azzolino<sup>82</sup>.

Parimenti, il legame del Vangelini con Uriele Rosati, documentato dalla tenuta a battesimo del figlio Vagnolino, rende verosimile l'ipotesi che a commissionare il *San Sebastiano* (fig. 2), fosse stato proprio quest'ultimo<sup>83</sup>. Le evidenze documentarie non permettono infatti, allo stato attuale, di accertare che il dipinto provenga dalla cappella omonima nella chiesa dello Spirito Santo. La più antica menzione risale all'inventario del 1729 dove l'opera viene descritta sull'altare della prima cappella a sinistra, eretta secondo le disposizioni testamentarie che Lucio Pancaldi dettava nel 1622<sup>84</sup>. La messa in opera dell'altare con la sua decorazione avvenne tuttavia soltanto tra il 1672 e il 1684 grazie all'intervento dell'arcivescovo Giannotto Gualtieri, come confermerebbe, oltre alla documentazione rintracciata, il commesso in pietre dure con motivi naturalistici della mensa che si distingue da tutti gli altri nella chiesa<sup>85</sup>.

La famiglia Rosati possedeva una cappella nella chiesa del Carmine anch'essa dedicata a San Sebastiano, costruita da Uriele prima del 1622, come lui stesso dichiara, e smantellata prima del 1686<sup>86</sup>. In questo frangente il dipinto potrebbe

<sup>82</sup> Montanari 1997, p. 243; Borsellino 2000, p. 78; Coltrinari 2012, p. 38.

<sup>83</sup> Sulla base dell'analisi stilistica e delle parole di Amico Ricci, Francesca Coltrinari ha datato il *San Sebastiano* tra il 1616 e il 1619. Sebbene l'assenza di opere precedenti al 1616 non consenta un riscontro di assoluta certezza, l'indicazione non sembra scorretta.

<sup>84</sup> Il patronato dell'altare è specificato in ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IV-s/6, Inventario della congregazione dell'oratorio 1729, cc. 31v-32r, 99v, cfr. Maranesi 1928, pp. 19-20; Coltrinari 2008, p. 124 e 2012, cat. 21, p. 124. Non si può escludere che il dipinto fosse commissionato dallo stesso Pancaldi e che sia in qualche modo da collegare al «quadro di San Bastiano in tela» che compare in un inedito inventario *post mortem* dei suoi beni seppure la genericità del riferimento non consenta di avanzare alcuna ipotesi concreta (ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, vol. XXX, 28 giugno 1622c. 28r-38r). Le ricerche sulla famiglia Pancaldi, non appartenente alla nobiltà di regime, sono state finora improduttive.

<sup>85</sup> Il 18 giugno 1622 Lucio Pancaldi stabiliva che, in caso di mancata discendenza, la sua eredità fosse destinata all'erezione di una cappella nella chiesa dello Spirito Santo, in cui fossero posti lo stemma, un'iscrizione e un quadro «di San Bastiano Advocato di casa de Pancaldi» (ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, vol. XXIX, c. 218v, documento inedito). Con la morte dell'ultimo discendente della famiglia, il 6 luglio 1670 l'eredità spettante ai padri oratoriani venne amministrata da monsignor Giannotto Gualtieri in qualità di esecutore testamentario *pro tempore*, il quale due anni dopo, nell'atto di concordia con la congregazione dell'Oratorio, stabiliva che, dal momento che «si deve fare la cappella» secondo la volontà testamentaria del fu Lucio, i Padri fossero obbligati a «farla in termine di dodici anni da hoggi sotto il titolo di S. Bastiano nella sud.a chiesa di S. Spirito nel sito vacuo, che viene nell'ultima Cappella da piedi a mano manca nell'entrare in Chiesa sotto la Cappella di S. Filippo [...] col disegno nel modo e forma, che si converrà col med.o Monsign.re». (ASF, *Notarile*, G.F. Pedrini, vol. VIII, p. II, 6 agosto 1672, cc. 111r-122r, in particolare c. 117r, documento inedito).

<sup>86</sup> La cappella patronato e sepoltura dei Rosati nella chiesa del Carmine o «della Fraternita» fu costruita secondo le disposizioni testamentarie di Laura Morroni Rosati (erede delle volontà del marito Bartolomeo), da suo figlio Uriele Rosati, tra il 1604 e il 1622 come lui stesso dichiara nel primo testamento (ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, p. I, vol. XXIX, cc. 292r-v: «cappella da me fatta», documento inedito). Il sito fu ceduto alla compagnia della Vergine del Carmelo prima del 1689 (ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, II-X/12, G.F. Ginetti, *Visitatio per Civitatem*, c. 125v,

essere stato allontanato per essere successivamente collocato nella chiesa oratoriana. Seppure al momento resta difficile comprendere le dinamiche del trasferimento, i trenta centimetri di tela aggiunti nella parte superiore, rimossi da un moderno restauro, potrebbero essere derivati dall'esigenza di adattare il dipinto alle misure del nuovo altare<sup>87</sup>.

### 5. *Le opere perdute emerse dai documenti e un inaspettato ritrovamento*

Come l'*Armida* sono andate perdute molte altre opere che, stando alle fonti, Vangelini avrebbe eseguito a Fermo<sup>88</sup>, compreso il *San Carlo Borromeo* realizzato dal pittore al culmine della fama per il magistrato cittadino, secondo Amico Ricci, forse originariamente destinato al Palazzo dello Studio. Come ogni anno, infatti, allo scadere del 1620 i rappresentanti dell'Università fermiana si riunirono per decidere il finanziamento delle attività extra-accademiche e la commissione di opere a ornamento del palazzo dove alloggiavano, proponendo di «far dipingere un quadro con le Arme delli Signori lettori ordinarii di questo Studio, et delli Signori Priore, Presidenti, Consiglieri di questa Università, et et in mezzo una Santa Caterina, ouer San Nicolo, ò San Carlo»<sup>89</sup>.

La prima impresa pubblica documentata risale invece al 17 febbraio 1621 quando, in esecuzione del decreto del vicegovernatore monsignor Mario Bonaventura, diverse squadre di pittori vennero chiamate a dipingere lo stemma

documento inedito; cfr. anche De Minicis R. 1857, n. 131, p. 64). Il nuovo altare subì un incendio nel 1712 (Mazzocconi 1872, p. 23) e fu smantellato con il restauro della chiesa di Pietro Augustoni nel primo Ottocento.

<sup>87</sup> L'aggiunta nella parte superiore è stata asportata tra il 1967 (cfr. Dania 1967 p. 8, fig. 26: 193x113 cm) e il 1990 (cfr. Costanzi 1990, cat. 665, p. 205: 164x116 cm, corrispondenti a quelle attuali). Maranesi 1928, p. 19, che vedeva il dipinto ancora sull'altare, ne ipotizzava una provenienza dalla chiesa di San Rocco. Tuttavia l'altare di San Sebastiano in quest'ultima chiesa, appartenente alla confraternita della nazione bergamasca, nel 1619 era ornato da una statua davanti alla quale era collocato uno stendardo a monocromo raffigurante il santo titolare (ASF, *Notarile*, T. Pelliccioni, vol. XV, c. 136r., documento inedito).

<sup>88</sup> Tra queste, oltre alle opere ricordate da Coltrinari 2012, p. 37 si aggiunga una *Madonna del pianto*, già nel coro della chiesa dei Cappuccini sul Girone, documentata in APCF, P. Andrea da Fermo, *Memorie storiche dell'uno e dell'altro convento dei cappuccini di Fermo*, ms. 1717, f. 20; cfr. Urbanelli *et al.* 1998, pp. 37-38, nota 28 p. 61, p. 161 e nota 124, p. 170.

<sup>89</sup> Il dipinto avrebbe dovuto essere conservato nel salone «dove si tengono simili quadri», ASF, *Fondo Studio*, Liber Collegiorum et Adunantiarum 1616-1635, cc. 24v-25r, 26r (documento inedito). Nel 1620 Uriele Rosati era membro dell'Adunanza dello Studio e del Collegio Marziale (ASF, *ASCF*, Conciliorum et Cernitarum 1620, verbali n. 25, cc. 27r-v) e Marcello Giovanetti teneva la propria dissertazione dottorale. Le ricerche nell'archivio storico del comune per verificare questa commissione non hanno prodotto altri risultati.

del nuovo pontefice Gregorio XV in ogni castello dello Stato e l'*équipe* del nostro dovette adempiere questo incarico all'interno della città<sup>90</sup>.

Il 1621 fu senza dubbio un anno importante, cruciale e denso di avvenimenti per la carriera del Vangelini a Fermo, l'anno delle imprese più prestigiose e remunerative. In primavera il pittore partecipava alle iniziative promosse dal Consiglio per celebrare l'arrivo del nuovo arcivescovo Pietro Dini che prevedevano l'allestimento di apparati effimeri. Un solenne corteo, con soldati in armi e rappresentanti delle magistrature civiche, avrebbe accolto il prelado ai bastioni di porta San Giuliano, scortandolo, all'ombra di un sontuoso baldacchino, lungo gli attuali corso Cavour e corso Cefalonia fino alla «platea magna», sede del potere civile e religioso<sup>91</sup>. Il percorso, scelto per la particolare rilevanza urbana dei monumenti, era arricchito scenograficamente da archi di trionfo appositamente costruiti per rivestire alcune strutture architettoniche esistenti, quali la porta urbana della cinta medievale nei pressi della chiesa di San Zenone, sorta sulle vestigia di un arco di trionfo di epoca romana<sup>92</sup>, e «l'arco di piazza», il passaggio sopraelevato che, dalla fine del Cinquecento, collegava il palazzo dello Studio alla residenza priorale. Entrambe le strutture in legno, approntate da mastro Cesare Angeli, dovevano supportare un apparato ornamentale presumibilmente a tempera su tela o su cartapesta eseguito dal Vangelini<sup>93</sup>.

Complici le imprese pubbliche non meno della penna di Giovanetti, la fama del pittore giunse prontamente in Ascoli Piceno all'attenzione di Francesco Maria Sgariglia<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> ASE, ASCF, Adunantiarum 1621, n. 14, c. 14v. Nel decreto di assegnazione si fa riferimento a «Benigno Vagnolini, e suoi giovani». La somma riscossa da «Benigno Vagnolini, Romano pittore» (ASE, ASCF, Libro entrate e uscite 1617-1625, c. 224r) è superiore ai saldi degli altri pittori, indice della vastità dell'impresa, il che spiegherebbe anche l'esigenza di avere collaboratori. Sarebbe interessante approfondire la composizione dell'*équipe* del Vangelini, della quale avrebbero dovuto far parte, oltre Carlo di Felice, l'apprendista condotto da Roma, anche il nipote Giovanni Felice Rubini, citato nel mandato di procura Sgariglia (cfr. *infra*) e in altri documenti. I documenti sulle commissioni delle magistrature cittadine sono inediti.

<sup>91</sup> Il baldacchino è descritto nell'atto che ne sanzionava la vendita all'Opera della Metropolitana in ASE, ASCF, Instrumenti 1620-1621, vol. 19, c. 145r. Il percorso del corteo si deduce dalle indicazioni sul posizionamento degli archi trionfali.

<sup>92</sup> Tomei 1989, p. 110. L'arco si trovava tra gli attuali largo Valentini e largo Fogliani.

<sup>93</sup> Le iniziative per l'arrivo del nuovo arcivescovo vengono discusse fin dal marzo 1621: cfr. ASE, ASCF, Adunantiarum 1621, n. 14, cc. 22v-23r, 25v; Consiliorum et Cernitarum 1621, verbali n. 26, cc. 27v, 28r, 31v, 37v-38r, 49r. Il 14 aprile 1621 il Consiglio deliberava il bando per l'esecuzione degli archi: *ivi*, c. 31v. Quattro giorni dopo, il 20 aprile si rimetteva tutto nelle mani di due gentiluomini «deputati per far gli archi» (*ivi*, c. 37v-38r). Il consuntivo delle spese sostenute nell'occasione e l'appannaggio di 100 scudi destinato al pittore è in ASE, ASCF, Libro entrate e uscite 1617-1625, c. 254r, 255v. Gli archi, o almeno le strutture, nel 1626 si trovavano nei locali della compagnia del Rosario: ASE, ASCF, Adunantiarum 1626-1627, n. 16, c. 58r,v.

<sup>94</sup> Alcuni indizi sui rapporti di Marcello Giovanetti con gli Sgariglia si desumono dalle rime e lascerebbero presumere un suo diretto coinvolgimento nella commissione. Del resto il pittore era certo noto a Mario Bonaventura divenuto governatore di Ascoli dall'aprile 1621 (cfr. Marcucci

Il nobile ascolano, in ossequio alle ultime volontà del padre Giuseppe, il 9 luglio 1621 sottoscrisse un contratto con «Benigno Vagnolini» commissionandogli una copia della *Caduta di Simon mago*<sup>95</sup> che Francesco Vanni aveva eseguito per la basilica Petriana<sup>96</sup>. Il pittore, che dichiarava di essere domiciliato a Fermo, si impegnava a terminarlo entro il mese di febbraio dell'anno seguente per un considerevole compenso di duecento scudi. Il saldo di pagamento e la consegna del dipinto, avvenute per mano del nipote Giovanni Felice Rubini, slittarono al 19 gennaio 1623<sup>97</sup> a causa, possiamo immaginare, dei numerosi incarichi professionali e dei doveri familiari del Vangelini, assorbito dalla nascita del terzo figlio e dalla morte del padre.

Contestualmente l'artista assumeva un altro incarico, ben più impegnativo e altrettanto ben remunerato, fuori dalle mura urbane, ai confini della diocesi di Fermo. Fin dallo scadere del 1621 aveva avviato le trattative con i Lazzarini, nobili di Morrovalle, che gli avrebbero corrisposto ben 3000 scudi per completare la decorazione dell'imponente cappella gentilizia nella chiesa dei Minori Osservanti<sup>98</sup>. Situata nel transetto destro, la cappella era stata fondata per legato testamentario da Galeotto Lazzarini nel 1605 come luogo di sepoltura dei discendenti di Innocenzo, suo padre. I lavori di costruzione, che risultano avviati nel 1615, avevano subito un rallentamento a causa di una controversia sorta tra gli eredi<sup>99</sup>. Come nella cappella Matteucci, Vangelini si

1766, pp. CCCCXXI e CCCCLXXVI) e al fermano Ludovico Moro segretario del senato (cfr. Moro 1621).

<sup>95</sup> Fabiani 1961, pp. 163, 173; 298-299. Il testamento di Giuseppe Sgariglia, redatto nel 1616, si trova in ASAP, *Fondo Sgariglia*, cassetta XVII, fasc. 1. Il dipinto, descritto da Lazzari 1724, p. 105, e da Orsini 1790, p. 199, senza indicarne l'autore, non è finora emerso. Francesco Maria, figlio del cavalier Giuseppe e di Beatrice Martelli, è l'erede del ramo principale del nobile casato, cfr. BCPA, ms. 9, L. Pastori, *Albero genealogico della nobile casa Sgariglia di Ascoli con tutte le sue diramazioni*, 1801, XIII *Generazione*, f.n.n.

<sup>96</sup> Composto di tavole di ardesia il quadro fu terminato nel 1603, cfr. Chappell, Kirwin 1974, pp. 119-170, pp. 137, 163-164; C. Savattieri in Pinelli 2000, pp. 599-600.

<sup>97</sup> Fabiani 1961, p. 281. Gli atti di procura con cui Vangelini incaricava il nipote di riscuotere il saldo e consegnare il quadro vennero stipulati a Fermo il 13 e il 17 gennaio 1623 e sono inediti: ASF, *Notarile*, V. Compiani, vol. XII, cc. 5r-6r; 12v-13r.

<sup>98</sup> L'8 gennaio 1622 Giacomo Matteucci e Girolamo Ottinelli, come garanti del pittore, firmavano la fideiussione richiesta dai Lazzarini per l'affidamento dell'impresa (ASF, *Notarile*, V. Compiani, vol. XI, cc. 4r-6r), nella quale vengono riportate le modalità di pagamento che confluiranno nel contratto vero e proprio, sottoscritto un anno e mezzo dopo. Il 10 settembre 1622 i Lazzarini chiedevano autorizzazione al Capitolo provinciale di Ancona per sbloccare alcuni fondi dell'eredità perché nel frattempo la spesa era cresciuta e il pittore si rifiutava di lavorare senza il previo consenso dei frati, Macerata, ASMC, *Notarile di Morrovalle*, L. De Sanctis, c.n.n., fogli allegati alle cc. 225r-230r. Non è chiaro a che punto fossero arrivati i lavori. I documenti relativi a questa commissione sono inediti.

<sup>99</sup> Il testamento di Galeotto Lazzarini, rogato nel 1605, in cui si stabiliva la fondazione è in ASMC, *Notarile di Morrovalle*, L. De Sanctis, Testamenti, vol. 472, cc. 76r-79v, 80r-82v, 85v-87r. Le modalità di erezione e successiva costruzione seguono il *cliché* comune alle commissioni Matteucci e Sgariglia. Nel 1615 Nicola e Giovan Francesco Lazzarini accusavano i loro cugini Albano e Alessandro di aver iniziato i lavori incaricando uno scultore senza il loro consenso e facendo le



trovava a intervenire su un impianto persistente impegnandosi a realizzare tutta la decorazione comprendente i dipinti su tela destinati a tre altari, affreschi, stucchi e dorature oltre che a occuparsi l'acquisto di due pietre di marmo con lo stemma Lazzarini destinate alle sepolture.

Sottoscritto il 29 luglio 1623, il contratto è avaro di notizie sui soggetti dei dipinti e sulla loro disposizione, offrendoci di contro molti dettagli sulle modalità di pagamento. Il pittore avrebbe dovuto preparare il «disegno e modello» della cappella da mostrare ai committenti e prometteva di realizzare l'opera in tre anni, avvalendosi di collaboratori<sup>100</sup>.

La cappella conserva attualmente la mostra lignea dell'altare maggiore mancante di alcune parti decorative e la cornice per uno dei laterali sospesa nel bianco accecante dell'intonaco predisposto dal restauro che, pochi anni fa, ha rimediato al deplorabile stato in cui versava la struttura. Visitando la chiesa quando i dipinti erano ancora in loco, padre Giuseppe Talamonti<sup>101</sup> riferiva brevemente di una *Nascita della Vergine* e una *Dormitio Virginis* che lasciano intuire un programma iconografico non dissimile dalla cappella Razzanti in San Giovanni a Macerata.

Miracolosamente scampato alla dispersione, il primo è da identificare con il dipinto di grandi dimensioni entrato di recente a far parte della raccolta civica dopo un intervento di restauro che ha restituito leggibilità, nonostante gli effetti del degrado abbiano compromesso l'integrità della pellicola pittorica<sup>102</sup> (fig. 5).

La scena si svolge in un unico ambiente dall'arredamento severo ed essenziale il cui spazio è misurato dal disporsi dei personaggi. Lasciando in penombra il baldacchino sotto il quale è ricoverata la puerpera, l'illuminazione si accende sulle levatrici al centro, nell'immediato primo piano, con un effetto simile a quello ottenuto dal Roncalli nella tela di Santa Maria della Consolazione a Roma e mette in risalto il servizio di argenteria con decorazione a baccellature tipica delle suppellettili di primo Seicento, affini per nitidezza e densità materica all'elmo del *San Sebastiano* (fig. 2). La neonata guarda negli occhi l'osservatore come nella pala di Annibale Carracci già a Loreto, ora al

cose in economia. La sentenza (30 settembre 1615) ordinava alle parti di attenersi alle volontà del testatore e di proseguire la realizzazione di comune accordo, cfr. Lazzarini 2011, pp. 122, 124, 305.

<sup>100</sup> ASMC, *Notarile di Morrovalle*, L. De Sanctis, vol. 488, cc. 219v-225r (allegato, 29 luglio 1623). Committenti del pittore erano gli eredi di Galeotto: il capitano Giovan Francesco, Nicola, e Isabella Compagnoni, vedova di Albano Lazzarini, tutrice del figlio Francesco Maria. Per questo ramo della famiglia si veda L. Lazzarini 2011, tav. A2, p. 193, tavv. A7, A8, p. 196. A lavoro compiuto ognuna delle parti avrebbe nominato un perito per stimarne il valore e garantire che fosse conforme alla retribuzione.

<sup>101</sup> Talamonti 1945, pp. 283-318: p. 284. La chiesa, scampata alle soppressioni napoleoniche, dopo le indemaniazioni fu acquistata da Luigi Canale nel 1871. Le opere al suo interno, già in parte ricollocate in altri edifici sacri cittadini, costituiscono oggi il fondo principale della civica Pinacoteca di Palazzo Lazzarini.

<sup>102</sup> Il dipinto (olio su tela, 334 x 245 cm) è stato restaurato nel 2004 da Elisabetta Vinciguerra e Simone Settembri, ed è pubblicato come opera di ignoto da Papetti 2009, cat. 28, pp. 56-57.

Louvre; la levatrice che saggia la temperatura dell'acqua ha la gestualità intima e affettuosa dell'omonima che Cigoli dipingeva nella *Nascita della Vergine* di Pistoia (Santissima Annunziata), mentre l'altra sembra aver appena posato il grande catino che trasportava con più foga nella tela di Rutilio Manetti in Santa Maria dei Servi a Siena. Ai modi del pittore operante a Fermo appartengono il modo di comporre per piani poco profondi, gli occhi dalle palpebre pesanti e le dita neopontomesche, il vezzo di profilare gli colli e i polsini a fil di pennello intinto nel bianco e di descrivere le creste delle pieghe con una pennellata di colore più puro, discontinua e zigzagante. Il dipinto reca segni di incompiutezza nella parte destra dove san Gioacchino appare abbozzato e la figura accanto è appena definita nelle linee essenziali del disegno sulla nuda tela, ma non presenta tracce di ridipinture.

Durante l'esecuzione di questa impresa Vangelini dovette spostare per qualche tempo la sua base operativa nel maceratese, ma continuò a lavorare per committenti fermani.

Entro il 4 maggio 1622 aveva consegnato al mercante Giorgio Moscheni un *San Bernardo abate con il demonio incatenato* per la chiesa di San Rocco, da collocare sulla parete sopra l'altare di San Sebastiano officiato dalla confraternita dei bergamaschi alla quale i Moscheni appartenevano<sup>103</sup>. La bottega dei fratelli Giorgio e Giovan Battista Moscheni, residenti in contrada Fiorenza, morti a breve distanza l'uno dall'altro tra il 1621 e il 1622 e sepolti in San Domenico<sup>104</sup>, vantava un volume d'affari notevole nel commercio di tessuti destinati al decoro degli altari e all'ornamento personale della nobiltà della valle del Tenna.

L'iconografia di San Bernardo di Clairvaux, fondatore dei cistercensi, piuttosto rara a Fermo, si spiega forse con una particolare devozione del committente che aveva mantenuto i contatti con i parenti nella terra di origine, Roncola, oggi Roncola San Bernardo, dove la chiesa parrocchiale è ancora dedicata al santo abate<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Il 4 maggio 1622 Vangelini rilasciava quietanza di 40 scudi a Giovan Battista Moscheni per un dipinto con l'immagine dell'abate San Bernardo che gli aveva commissionato il defunto Giorgio Moscheni, collocato «super Altari S.ti Sebastiani» nella chiesa di San Rocco. ASF, *Notarile*, F. Franceschini, vol. XII, cc. 182r-v (documento inedito).

<sup>104</sup> La lapide in San Domenico è riportata in De Minicis R. 1857, n. 244, p. 100. Il testamento inedito di Giovan Battista Moscheni, rogato nel 1622, dal quale è tratta la maggior parte delle notizie, si trova in ASF, *Notarile*, V. Angelici, Testamenti, p. I, XXIX, cc. 262r-265r. Non è stato invece possibile rinvenire il testamento di Giorgio. L'inventario dell'eredità di dei fratelli Moscheni (ASF, *Notarile*, T. Pelliccioni, Testamenti, vol. XIV, cc. 171r-178r, documento inedito), rende bene l'idea dei prodotti offerti dalla bottega, ed elenca genericamente, tra le altre cose, 15 quadri (c. 176r).

<sup>105</sup> Pagnoni 1979, p. 304.

Quando la confraternita dei Bergamaschi si trasferì nella chiesa del Carmine, nel 1687<sup>106</sup>, il dipinto venne sistemato sulla parete laterale del presbiterio – per il cui altare maggiore Giovan Battista Gaulli aveva appena realizzato l'*Adorazione dei pastori* – a *pendant* di un'altra tela di grandi dimensioni raffigurante *L'elemosina di San Martino*<sup>107</sup>. I due dipinti, registrati genericamente dal Catalani come opere del Benigni e ricordati da Alessandro Maggiori con la specifica dei soggetti, già al tempo in cui scriveva Amico Ricci si trovavano in uno «stato rovinoso»<sup>108</sup> e, da allora, anche a causa del riallestimento della chiesa nella prima metà dell'Ottocento, se ne sono perse le tracce.

Al 1623 risale l'esecuzione della *Immacolata Concezione* per l'altare della omonima confraternita che aveva sede, dal 1613, nella cappella absidale a destra dell'altare maggiore nella chiesa dei Conventuali, identificata da Coltrinari con il dipinto di analogo soggetto del museo vescovile di Recanati<sup>109</sup>. Entro il 1624 il pittore licenziava almeno due dipinti, di cui oggi non si hanno notizie, *La Vergine con le Sante Marta e Caterina da Siena* e *San Domenico con la Vergine*<sup>110</sup>, destinati rispettivamente all'altare maggiore e a uno dei laterali della chiesa annessa al monastero delle Sante Marta e Caterina da Siena<sup>111</sup>, riedificata a partire dal 1619 e consacrata da Pietro Dini il 21 aprile 1624<sup>112</sup>.

<sup>106</sup> Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 187. Il decreto di sacra visita di Ginetti univa la confraternita di San Sebastiano a quella degli Agonizzanti eretta dall'arcivescovo che commissionava, per l'occasione, la pala a Giovan Battista Gaulli.

<sup>107</sup> ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, Confraternite IIIs-4, F/10, *Inventario della Ven. Archiconfraternita degli Agonizzanti della Città di Fermo 1771*: «Due Quadri grandi pendenti ne laterali del Cappellone sud.o, con cornice dorate, rappresentante uno l'Abbate S. Bernardo con il Demonio incatenato, e l'altro S. Martino a cavallo in atto di dar l'elemosina».

<sup>108</sup> Coltrinari 2012, p. 55; Ambrosini Massari 2007, p. 222; Ricci 1834, pp. 288-289.

<sup>109</sup> Coltrinari 2012, p. 37, fig. 11, nota 243, p. 52.

<sup>110</sup> Le fonti non sembrano concordare sul numero e il soggetto delle opere del Vangelini in questa chiesa. Il soggetto dei dipinti e la datazione approssimativa sono stati dedotti collazionando i seguenti documenti: ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, II-X/2, 1624 Acta Prime Visitationis generalis Ill.mi, et R.mi d. Petri Dini Archiepiscopi, et Principis firmani in Civitate, cc. 75rv-76r; ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, 3-B/12, Fermo, Inventario del Ven. Monastero de S. Marta e Catarina da Siena, 1728. Il libro mastro del convento registra soltanto: «Adi 7 Maggio 1626 deve dare scudi trenta pagati a m. Dom.co Barlettini per una [cesione] fattoli da Benigno Pittore per il quatro», ASF, *Congregazioni religiose*, S. Marta monastero, Registri entrate e uscite, Registro secondo, n. 17, c. 129v (documento inedito).

<sup>111</sup> Fondato nel 1576 il monastero di Santa Marta prese il nuovo titolo nel 1595 quando venne unito al monastero domenicano di Santa Caterina di Siena. Sede del Convitto Umberto I dopo le indemaniazioni (Trebbi, Filoni Guerrieri 1890, p. 159-160, 166; Maranesi 1944, p. 199), ha ospitato fino a pochi anni l'Istituto Professionale di Stato e, recentemente, è stato a lungo inaccessibile per restauri.

<sup>112</sup> Sui lavori di ristrutturazione si vedano: ASF, *ASCF*, Conciliorum et Cernitarum 1619, verbali n. 24, cc. 45r, 46v; ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, II-X/2, cc. 75r, c.77v-78r; ASF, *Congregazioni religiose sopresse*, S. Marta monastero, Registri entrate e uscite, Registro secondo n. 17, cc. 99v, 122v; De Minicis R. 1857, n. 426, p. 148.

## 6. Il rientro a Roma: ipotesi sulla continuità dei rapporti con il territorio fermano

A queste opere si lega l'ultima traccia del Vangelini a Fermo. Il 2 luglio 1626, forse in procinto di tornare a Roma, il pittore era alla ricerca di un incarico e inviava una lettera alla Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro per chiedere che gli fosse assegnato un dipinto per uno degli altari nel nuovo cantiere barberiniano della basilica. Presentando le proprie credenziali egli dichiarava di essere «dotato di buona perizia (...) nella professione» che, sottolineava, «esercitolla in Roma, e fuori»<sup>113</sup>, avverbio di luogo laconico, ma significativo nel contesto appena analizzato.

Tornare a Roma dopo la lunga parentesi fermana significava per il nostro confrontarsi con una realtà artistica profondamente mutata, un contesto in cui la fulgida ascesa del Lanfranco rischiarava gli ultimi bagliori caravaggeschi e l'esangue «cultura dei Cavalieri» veniva scalzata dai primi saggi della generazione emergente degli anni '30 capeggiata da Pietro da Cortona. La proposta di candidatura, nonostante fosse sostenuta dai cardinali Scipione Borghese e Giacomo Cavalieri<sup>114</sup>, non diede i frutti auspicati e il Vangelini dovette accontentarsi di una commissione di minore impegno, un dipinto per la cappella Veralli in Sant'Agostino a Roma (fig. 6)<sup>115</sup>.

Un ampio arco temporale e una tangibile evoluzione del linguaggio separano la *Madonna del velo* dalle altre due pale d'altare romane note, eseguite negli anni '40 e '50. Nei dipinti di Sant'Onofrio (fig. 7) e di San Girolamo degli Schiavoni (fig. 8) sono riconoscibili, tuttavia, il ritmo rallentato, il tratto aggraziato delle fisionomie, l'aderenza del disegno al modello e la chiarezza di rappresentazione del pittore che aveva lavorato a Fermo, mentre la pennellata più elastica, la scioltezza di tocco e lo schiarimento della gamma cromatica, specie ne *I Santi Cirillo e Metodio mostrano le reliquie di San Clemente a papa Adriano II*, derivano da un accostamento ai suggerimenti neoveneti. Allentare le maglie di una serrata dialettica luministica per adeguarsi a un dettato pittorico più libero era del resto stato l'orientamento adottato dopo il 1630 da artisti come Pietro Paolini, Antonio Pomarancio, Simon Vouet. Un incentivo per Vangelini fu, senza dubbio, la frequentazione di Palazzo Barberini, dove Pietro da Cortona aveva appena smontato i ponteggi e dove il nostro si recava abitualmente per impartire

<sup>113</sup> Pollack 1931, II, n. 66, pp. 74-75.

<sup>114</sup> Pollack 1931, II, nn. 66, 67, 69; Rice 1997, doc. 13, pp. 301-302. Su Giacomo Cavalieri, consanguineo di Emilio, maestro di casa di Ferdinando I de' Medici, imparentato con i Borghese e amico dei Barberini, cfr. Osbat 1979.

<sup>115</sup> Per la decorazione di questa cappella si veda Guerrieri Borsoi 2006, pp. 77-98, in particolare pp. 87-92, 95-98. Scipione Borghese fu uno degli esecutori testamentari di Veralli che, in accordo con il cardinale Ottavio Bandini, si era occupato della fondazione del collegio Canuti di Fermo tra il 1621 e il 1624, ASF, ASCF, Adunantiarum, n. 14, cc. 72v-73r; Adunantiarum Causarum, n. 15, cc. 9v-11v.

lezione di disegno ai figli di Taddeo, come registra Baglione<sup>116</sup>, sul finire degli anni '30.

Vicino a queste due opere romane dovrebbe collocarsi un'altra pala d'altare attribuibile al nostro che si trova in territorio fermano, *La Vergine che offre il Bambino a Sant'Antonio da Padova, e i Santi Apollonia, Lucia e Francesco* della chiesa parrocchiale di Montappone, una sacra conversazione di impostazione tradizionale finora ininterrottamente riferita dalla tradizione al Pomarancio (fig. 9)<sup>117</sup>.

L'atmosfera pacata, intima e silente, basata su un metro paratattico, trovano il confronto più prossimo nella tavola della sagrestia di Sant'Onofrio (fig. 7). Lo scorcio del volto di santa Lucia compresso entro un ovale perfetto richiama la santa Caterina della pala romana e analogo è il leggero panneggiare della veste percorsa da sottili creste luminose.

La tela, databile tra il 1641 e il 1646, era originariamente destinata a una piccola chiesa dedicata sant'Antonio da Padova, oggi non più esistente, ubicata entro le mura del castello di Montappone e annessa alla residenza di Graziano Magroni<sup>118</sup>. Questi, originario di Poggio di Croce, già diocesi di Spoleto, risiedeva da tempo nel fermano ed era in stretti rapporti con i Matteucci, a loro volta proprietari di un palazzo nel castello di Montappone e, ancora

<sup>116</sup> Baglione 1935 p. 366.

<sup>117</sup> Si trattava di una «mediocre opera di scuola» secondo Chiappini di Sorio 1983, pp. 1-201, n. 87, p. 133. La studiosa vide l'opera prima del restauro. Del dipinto all'epoca non erano note committenza e originaria collocazione.

<sup>118</sup> La chiesa fu completata intorno al 1646 secondo una lapide, oggi scomparsa, che commemorava l'erezione e dotazione della cappellania da parte del fondatore. Nel 1641 Graziano Magroni redigeva testamento obbligando l'erede, Francesco Angelucci, figlio della sorella Apollonia, a completarne la copertura a volta e dotare l'altare di «un quadro con l'immagine della Beatisima Vergine S. Francesco S. Antonio di padua» (ASAF, *Notarile*, G.A. Vigoriti, Testamenti, p. II, vol. LI, 6 maggio 1641, cc. 334 r-v, documento inedito). La tela venne dunque commissionata dagli eredi, il che giustificherebbe la presenza dei loro santi eponimi. Un inventario del 1728 lo descrive come «quadro di buona mano per quello che s'è saputo da Pittori fatto dal Pomarancio. Alto palmi otto, e mezzo, largo palmi cinque e mezzo incastrato al muro senza cornice coll'Imagine della Beatissima Vergine, che tiene il suo Divin Figlio nelle sue mani, sant'Appollonia V. e M., S. Francesco d'Assisi, e Santa Lucia V. e M., con tre serafini» (ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IIIs-19G/3, Montappone, chiese rurali, Inventario della chiesa di S. Antonio di Padova di Mont'Appone, 1728). La mancata menzione di Sant'Antonio, peraltro titolare della chiesa, potrebbe essere una svista del compilatore. Nell'inventario successivo la descrizione è più puntuale (cfr. ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IIIs-19, I/7, Montappone, Benefici, Inventario de beni mobili, stabili, e Pesi della Cappellania, ò sia Patronato della Casa Madroni [sic] sotto il titolo di S. Antonio di Padova fatto nell'anno 1771). Nel 1826 la tela si trovava nel secondo altare a destra della chiesa oggi nota con il titolo di Santa Maria in Castello (ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, IIIs-19, F/7, Montappone, Inventario della chiesa parrocchiale S. Salvatore, SS. Maria e Giorgio 1826) dove la vide V. Vitali Brancadoro (1860, pp. 23-24, nota 43, p. 39) che la attribuiva a Niccolò Circignani. Mentre l'attribuzione al Circignani diffusa da Venturi (1934, p. 786) ebbe scarsa eco, il nome di Cristoforo Roncalli, avanzato da Luigi Serra (in Molaioli *et al.* 1936, p. 290), ha resistito fino a oggi, pur senza il supporto di una adeguata discussione critica, cfr. Buccolini 1999, p. 109; Frontoni 2000, p. 122.

una volta, plausibili garanti della fortuna del Vangelini sul versante adriatico dell'Appennino<sup>119</sup>.

Perdute le opere citate negli inventari di alcune collezioni romane, come la *Venere e amorini* appartenuta alla contessa Anna Maria Costaguti Vidman<sup>120</sup>, la tela marchigiana si aggiungerebbe all'ancor esiguo repertorio del pittore, testimonianza di un rapporto ininterrotto con il territorio dove le indagini sul «Benigni» potrebbero ancora rivelare interessanti sorprese.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Accorsi M.L. (2001), *Il libro d'oro. Catalogo dei laureati dello Studio di Fermo (1585-1826)*, in Brizzi, Accorsi 2001, pp. 109-207.
- 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.
- Angelini Frajese F. (1969), *Bonarelli, Prospero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 11, pp. 586-587.
- Arcangeli L. (2011), *Saporoso e la figlia di Solimano il Magnifico. Un fatto d'arme e un dipinto ritrovato*, in Montevicchi 2011, pp. 151-161.
- Baglione G. (1935), *Le vite de' Pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, a cura di V. Mariani, Roma: Calzone.
- Baldelli M. (1977), *Claudio Ridolfi Veronese, pittore nelle Marche*, Urbania: Ed. Bramante.
- Bastogi N. (2008), *Andrea Boscoli*, Firenze: Edifir.
- Becker R. (2004), *Guidi di Bagno, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 61, pp. 336-341.
- Bizoni B. (1995), *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di B. Agosti, Porretta Terme: I quaderni del Battello Ebbro.
- Blasio S. (2010), *Cattedrale di San Giuliano a Macerata: la pinacoteca sacra*, in *Le Cattedrali Macerata Tolentino Recanati Cingoli Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata: Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, pp. 55-70.
- Bonfait O. (2011), *Vouet et le milieu des lettrés autour des Barberini*, in *Simon Vouet en Italie*, Actes du colloque international (Nantes, 6-8 décembre

<sup>119</sup> Graziano Magroni compare a più riprese come testimone o procuratore di Giacomo Matteucci negli atti notarili. Per il palazzo Matteucci a Montappone si veda anche la più tarda testimonianza in ASAF, *Fondo Curia Arcivescovile*, Visita G.F. Ginetti, Tomo II, c. 675 (documento inedito).

<sup>120</sup> La *Venere con alcuni Amorini del Signor Benigni grande senza cornice* si trovava alla morte della contessa, nel 1662, nel palazzo in rione Campitelli, cfr. Spezzaferro, Giammaria 2009, pp. 223-224.



- 2008), a cura di O. Bonfait, H. Rousteau-Chambon, Rennes: Presses Univ. de Rennes, pp. 169-183.
- Borsellino E. (2000), *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, Roma: Edilazio.
- Brizzi G.P., Accorsi M.L. (2001), *L'antica Università di Fermo*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale.
- Brunelli G. (2009), *Matteucci, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 72, pp. 272-274.
- Bruno S. (2006), *Lorenzo Azzolino e Giovan Battista Marino, amici di Andrea Boscoli*, «Paragone», LVII, n. 681, ser. 3, 70, pp. 36-50.
- Bruno S. (2007), *Intorno ad Andrea Comodi, artista libero e passionale*, «Arte Cristiana», XCV, n. 838, pp. 31-48.
- Buccolini P. (1999), *Montappone. Elementi per la conoscenza e coscienza del paese*, Montappone: Iommi.
- Butteri E. (2004/05), *Da Rubens a Maratti, nel segno di Roma barocca. Pittura e decorazione nel Seicento fermano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof.ssa M. Visonà.
- Cagni G. (1988), *Il pontificio collegio "Montalto" in Bologna (1585-1797)*, «Barnabiti Studi», 5, pp. 7-194.
- Callegari L. (1987), *Un'importante istituzione culturale a Fermo nei secoli XVII e XVIII: il Collegio Illirico*, «Quadrivium Studi di filologia e musicologia», vol. XXVIII, 1, pp. 93-103.
- Cantalamesa Carboni G. (1830), *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli: Tipografia Luigi Cardi.
- Carloni L. (1995), *Luoghi filippini nelle Marche: le fondazioni più antiche*, in C. Strinati, *La Regola e la Fama: S. Filippo Neri e l'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano: Electa, pp. 210-229.
- Cellini M., Pizzorusso C., a cura di (1997), *Giovan Francesco Guerrieri. Un pittore del Seicento fra Roma e le Marche*, catalogo della mostra (Fossombrone, 19 luglio – 19 ottobre 1997), Venezia: Marsilio.
- Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), National Gallery of Art, Washington D.C., *The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635: documents from the Archivio di Stato di Roma*, <<https://www.nga.gov/accademia/en/intro.html>>, 24.05.2018.
- Chappell M.L., Kirwin C.W. (1974), *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clemente VIII*, «Storia dell'Arte», 21, pp. 119-170.
- Chiappini di Sorio I. (1983), *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 6 voll., vol. 4.1, *Il Seicento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Bolis, pp. 1-201.

- Cocchieri M. (2009), *Fermo, Palazzo Rosati Vitali*, in *Marche (Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento)*, a cura di F. Quinterio, F. Canali, Roma: Gangemi, p. 194, cat. 161.
- Coltrinari F. (2008), *I dipinti della Pinacoteca civica di Fermo provenienti dalla chiesa e dalla casa dei Filippini. Problemi di contestualizzazione storica e del recupero di senso attraverso il museo*, in *La qualità del museo. Ricognizione sullo stato di alcuni musei locali*, a cura di P. Dragoni, Macerata: eum, pp. 91-135, pp. 124-125.
- Coltrinari F. (2010), *Artisti e committenti nel complesso di San Filippo a Fermo*, in *Ordini e congregazioni religiose dal Concilio di Trento alla soppressione napoleonica*, Atti del XLIV convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 22-23 novembre 2008), «Studi Maceratesi», 44, pp. 569-595.
- 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.
- Colucci G. (1796), *Antichità Picene*, Tomo XXVII, Fermo: dai torchi dell'Autore.
- Costanzi C. (1990), in L. Pupilli, C. Costanzi, *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca Civica*, Bologna: Calderini.
- Costanzi C. (1996), *Fermo chiesa di S. Filippo. La visita*, in *Le Chiese Filippine nelle Marche Arte e Architettura*, a cura di F. Mariano, Fiesole: Nardini, p. 78.
- Costanzi C. (2003), *La pittura del Seicento*, in *Atlante dei Beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Pittura e Scultura*, a cura di S. Papetti, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Crelly W. (1990), *Marcello Giovanetti (1598-1631): a poet of the early Roman Baroque*, Lewiston, NY: E. Mellen press.
- Crelly W. (1992), *Marcello Giovanetti: sonnets et tableaux*, in *Simon Vouet, Actes du colloque international* (Paris, Galeries National du Grand Palais, 5-6-7-février 1991), sous la direction de S. Loire, Paris: La Documentation Française, pp. 169-191.
- Croci M., De Angelis F., Paponi M., Villamagna A. (1987), *Sisto V e lo studio generale di Fermo*, «Quaderni dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo», II, n. 3, pp. 54-88.
- Curi V. (1864), *Guida Storico ed Artistica della città di Fermo*, Fermo: Tip. Bacher.
- Curi V. (1877), *Le Accademie di Fermo. Lettura tenuta nell'adunanza pubblica della Società storico-archeologica delle Marche il 4 Febbraio 1876*, Fermo: Tip. Bacher.
- Dania L. (1967), *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo: Cassa di Risparmio di Fermo.
- Dania L. (1995), *Andrea Boscoli two letters and a receipt*, «The Burlington Magazine», 137, pp. 608-609.

- De Aldisio N. (1914), *Nuove decorazioni del pittore Carosi a Fermo*, «Emporium», XXXIX, n. 231, marzo, pp. 237-240.
- De Caro G. (1962), *Azzolino Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 4, pp. 772-773.
- De Minicis G. (1857), *Eletta dei monumenti più illustri, architettonici, sepolcrali et onorari di Fermo e suoi dintorni*, parte seconda, Fermo: Tipografia Gaetano Paccasassi.
- De Minicis G. (1859), *Dipinto rappresentante la Natività del redentore*, pp. 75-86.
- De Minicis R. (1857), *Le iscrizioni Fermane antiche e moderne*, Fermo: Tipografia Gaetano Paccasassi.
- Di Sivo M. (2011), *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in M. Di Sivo, O. Verdi, *Caravaggio a Roma una vita dal vero*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Roma-Sant'Ivo alla Sapienza, 11 febbraio-15 maggio 2011), Roma: De Luca 2011, pp. 90-108.
- Fabiani G. (1959), *Ascoli nel Cinquecento*, 2 voll., (1957-1959), II, Ascoli Piceno: Società tipolitografica.
- Fabiani G. (1961), *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno: Società tipolitografica.
- Faldi I. (1979), *Presenze d'arte e di storia polacche nelle Marche*, in *Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo*, Atti del convegno (Roma, 21-22 maggio 1975), a cura di Z. Cieślowski, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolinskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, pp. 117-128.
- Fantuzzi G. (1781), *Notizie degli scrittori bolognesi*, (1781-1784), Bologna: nella stamperia di san Tommaso, I.
- Fantuzzi G. (1784), *Notizie degli scrittori bolognesi*, (1781-1794), Bologna: nella stamperia di san Tommaso, IV.
- Fischer Pace U.V. (1995), *Un album di disegni a Santa Maria in Via a Camerino*, in *Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, Atti del convegno Il disegno antico nelle Marche e dalle Marche (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Firenze: Medicea, pp. 103-107.
- Forni G. (2005), *Rapporti fra lo Studio di Bologna e di Fermo*, in *Medici e Medicina nelle Marche. Lo Studio Firmano e la storia della medicina, Fermo 1955-2005*, Fermo: Andrea Livi, pp. 131-133.
- Fossaluzza G. (s.d., ma 2011), *Disegnare a Roma e a Venezia. I disegni seicenteschi della Collezione Carsidoni* (Camerino, Museo Diocesano G. Boccanera, 14 maggio-30 settembre 2011), [s.l.: s.n.].
- Frontoni F. (2000), *Montappone Storia Tradizioni leggende dalle origini al duemila*, Fano: Grapho5.

- Fulco G. (1997), *Marino, "Flavio" e il Parnaso barocco nella corrispondenza del "Rugginoso"*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona: Casagrande, pp. 297-331.
- Fumagalli E., Rossi M., Spinelli R. (2001), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 21 giugno-20 ottobre 2001), Livorno: Sillabe.
- Geri L. (2015), *Le Muse dei Bonarelli, il teatro di Prospero e l'eredità di Guidubaldo*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 4, pp. 69-107.
- Geri L., *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età Barocca. I Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, <<http://www.enbach.eu/it/content/strategie-familiari-di-promozione-sociale-e-letteraria-eta-barocca-i-bonarelli-tra-corte>>, 22.01.2018.
- Giustiniani B. (1606), *Pompa funebre de i Nobili Academici Vaganti Sotto gli auspicij del molt' Ill. & Eccell.mo Sig. Dottor Lorenzo Balzani Lettore nello studio di Fermo primario della mattina. In morte dell'illustr. Sig. Domenico Savini detto il Torbido. Principe di quella Academia*, Fermo: Gio.Francesco de' Monti.
- Guasti C. (1854), *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo*, 4, Firenze: Le Monnier.
- Guerrieri Borsoi M.B. (2006), *I restauri romani promossi dal cardinale Fabrizio Veralli in Sant'Agnese e Santa Costanza e la Cappella in Sant'Agostino*, in «Bollettino d'arte», ser. 6, 91, 137/138, pp. 77-98.
- Guerrieri Borsoi M.B. (2009), *Dinamiche del mecenatismo: un quadro di Benigno Vangelini*, «Strenna dei romanisti», 70, pp. 347-363.
- Iorio M.C. (1997), *Il Duomo di Fano strutture e sculture medievali*, Fano: Editrice Grapho 5.
- La Torre A. (1910), *Notizie sulla vita e sulle opere di Prospero Bonarelli secentista anconitano*, Matera: Benvenuto B. Conti.
- Lazzari T. (1724), *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture, e architetture esposto*, in Ascoli: per il Morganti, e Picciotti.
- Lazzarini L. (2011), *I conti Lazzarini di Morrovalle Ricerche storiche sui Guarnerio, conti di Lenzburg, duchi di Spoleto e marchesi di Ancona e sui loro discendenti*, s.l.
- Lukehart P., a cura di (2009), *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Roma, c. 1590-1635*, New Haven, Conn: Yale University Press (CASVA seminar papers, 2).
- Maggiori D. (1789), *De Firmanae urbis origine atque ornamentis*, Firmi: Josephus Alexander Paccasassi.
- Mancini G. (1956-1957), *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2 voll., Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Maranesi F. (1926), *L'iconografia di S. Sebastiano ed una tela conservata a Fermo*, «Rassegna marchigiana», V, pp. 360-367.

- Maranesi F. (1928), *Il bel San Filippo di Fermo, scorci di storia fulgori di arte: ricordo della riapertura al culto della chiesa di S. Filippo restaurata*, Fermo: Stabilimento cooperativo tipografico.
- Maranesi F. (1944), *Guida storica e artistica della città di Fermo*, 2° ed., Fermo: Stabilimento cooperativo tipografico.
- Marchegiani C. (2008), *Meteore nei cieli d'arcadia. Marchigiani e accademie d'arte nei secoli XVII e XVIII: studi e concorsi romani*, «Studia Picena», LXIII, pp. 169-259.
- Marcucci A. (1766), *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno dalla fondazione della città sino al corrente secolo decimottavo*, in Teramo: Consorti, e Felcini.
- Marino G.B. (1620), *La Galeria del cavalier Marino. Distinta in Pitture, et Sculture*, Milano: Gio. Battista Bidelli.
- Mastrosanti M. (2011), *Il 1500 ad Ancona*, Ancona: Bellomo.
- Maylender M. (1926), *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll. (1926-1930), Bologna: Cappelli, vol. I.
- Maylender M. (1929), *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll. (1926-1930), Bologna: Cappelli, vol. IV.
- Maylender M. (1930), *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll. (1926-1930), Bologna: Cappelli, vol. V.
- Mazzone G. (1872), *Cenni storici del tempio di S. Bartolomeo Ap. e della archiconfraternita della Pietà di Fermo*, Fermo: Tipografia di Cesare Ciferri.
- Molaioli B., Rotondi P., Serra L. (1936), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, VIII, *Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma: Libreria dello Stato.
- Montanari T. (1997), *Il Cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi Secenteschi», XXXVIII, n. 58, pp. 185-264.
- Montevocchi B. (2005), *Filippo Bellini (Urbino, 1550c-Macerata 1603)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 174-185.
- Montevocchi B., a cura di (2011), *Il monumento a Saporoso Matteucci*, Quaderni della Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, 7, Fermo: Andrea Livi.
- Morichetti G. (1981), *Sezione di Archivio di Stato di Fermo*, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, 4 voll., vol. 1, Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, pp. 408-425.
- Moriconi M. (2002), *Assistenza ai carcerati e conforto ai condannati: l'Arciconfraternita della Pietà di Fermo tra XVI e XVII secolo*, «Studia Picena», LXVII, pp. 161-190.
- Moro L. (1621), *Il Pescatore infido, Favola Lidereccia*, Fermo: appresso Gio. Francesco Monti.
- Natalucci M. (1966), *Benigni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 8, p. 504.



- Natalucci M. (1969), *Bonarelli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 11, pp. 585-586.
- Orlandelli G. (1960), *Abbondanti Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 1, pp. 39-40.
- Orsini B. (1790), *Descrizione delle pitture sculture architetture ed altre cose rare della insigne città di Ascoli nella Marca*, Perugia: nella stamperia Baduelliana.
- Osbat L. (1979), *Cavalieri Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 22, pp. 672-673.
- Pagnoni L. (1979), *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo: Monumenta Bergomensia (52).
- Papetti S., a cura di (2009), *Museo Civico Pinacoteca Palazzo Lazzarini*, Acquaviva Picena: FastEdit.
- Papi G. (1989), *Per Andrea Commodi*, «Paragone», 40, n. 469, pp. 30-67.
- Papi G. (1994), *Andrea Commodi*, Firenze: Edifir.
- Papi G. (1997), *Andrea Commodi, Baccio Ciarpi e Pietro da Cortona*, in *Pietro da Cortona e la sua terra da allievo a maestro*, catalogo della mostra a cura di R. Contini (Cortona, Palazzo Casali, 1 febbraio – 4 maggio 1997), Milano: Electa, pp. 19-30.
- Papi G. (2012), *Andrea Commodi, la vicenda artistica e biografica*, in Papi, Petrioli Tofani 2012, pp. 21-47.
- Papi G., Petrioli Tofani A. (2012), *Andrea Commodi, dall'attrazione per Michelangelo all'ansia del nuovo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 17 maggio – 31 agosto 2012), Firenze: Ed. Polistampa.
- Parere di Hercole Mariscotti patricio bolognese se i concetti favolosi si debbano ammettere ne i corpi dell'Imprese, Problemma proposto nell'Academia de' Gelati, all'istessa illustrissima Academia (1613)*, Sotto il Principato del molto Illustre, et Eccellentissimo Sig. Camillo Gessi Dottore Collegiato, e Lettor pulico nello Studio di Bologna, in Bologna: per gli Heredi di Gio. Rossi.
- Partsch S. (1994), *Benigni*, in *Allgemeines Künstlerlexikon, die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, a cura di G. Meißner, Saur, 69 voll., 1992-2011, München-Berlin: de Gruyter, vol. 9, p. 64.
- Pinelli A., a cura di (2000), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, 4 voll., Modena: Panini, vol. 4.
- Pollack O. (1931), *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII. II, Die Peterskirche in Rom*, Wien: Filser.
- Raffaelli F. (1889), *Guida artistica della città di Fermo*, Fermo: Stabilimento Tipografico Bacher.
- Raimondi E. (1988), *La letteratura a Bologna nell'età del Reni*, in *Guido Reni (1575-1642)*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale-Los Angeles, County Museum of Art-Fort Worth, Kimbell Art Museum), Bologna: Nuova Alfa Ed., pp. CXXIII-CXLII.



- Rensselaer Lee W. (1961), *Armida's abandonment: a study in Tasso iconography before 1700*, in *De artibus opuscula XL, essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. by M. Meiss, New York: New York Univ. Press, vol. 1 (text), pp. 335-349.
- Ricci A. (1834), *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata: Tipografia di Alessandro Mancini.
- Rice L. (1997), *The altars and altarpiece of new St. Peter's outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Romei F. (2001), *Prospero Bonarelli, Il Solimano*, in Fumagalli, Rossi, Spinelli 2001, cat. 47, pp. 169-170.
- Safarik E. (1978), *Pietro Negri*, «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 11, pp. 81-93.
- Salvarani M. (1989), *Tornei ed intermedi all' "Arsenale" di Ancona (1608-1623)*, «Rivista italiana di musicologia», XXIV, n. 2, pp. 306-329.
- Sciarrà A. (2003), *Sciarrà Famiglia Patrizia di Fermo*, Acquaviva Picena: [s.n.].
- Servanzi Collio S. (1843), *Intorno ad alcuni militi della famiglia Matteucci Patrizia di Fermo, e di Sanseverino*, Sanseverino: Tipografia di Benedetto Ercolani.
- Sgarbi V., Papetti S., a cura di (2009), *Le stanze del Cardinale. Caravaggio Guido Reni Guercino Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, 23 maggio – 12 novembre 2009), Cinisello Balsamo: Silvana.
- Slatkes L.J. (2003), «*Master Giacomo, Trophime Bigot and The Candlelight Master*», in *Continuity, innovation and connoisseurship: old master paintings at the Palmer Museum of Art*, proceedings of an international symposium (Palmer Museum of Art, March 31 – April 2, 1995), ed. by M.J. Harris, Philadelphia: University Park, pp. 62-81.
- Spezzaferro L., Giammaria A. (2009), *Archivio del collezionismo romano* (Strumenti, 9), Pisa: Ed. della Normale.
- Talamonti A. (1945), *Morrovalle*, in *Cronistoria dei Frati Minori della Marca*, 7 voll. (1937-1962), Sassoferrato: Scuola tipografica francescana del Collegio piccoli missionari di S. Antonio, vol. IV, pp. 283-318.
- Thieme U., Becker F. (1909), *Benigni*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., vol. III, p. 326.
- Thieme U., Becker F. (1940), *Benigno Vangelini*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., vol. XXXIV, p. 96.
- Tiberia V. (2005), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII* (Università degli Studi di Lecce, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, Fonti 9), Galatina: Congedo.
- Tomei L. (1989), *La piazza del Popolo tra romanità, medioevo e rinascimento*, in *Fermo. La città tra medioevo e rinascimento*, a cura di M. Vitali, Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 91-144.

- Trebbi F., Filoni Guerrieri G. (1890), *Erezione della cattedrale a Metropolitana. Terzo Centenario*, Fermo: Stabilimento tip. Bacher.
- Urbanelli C., Santarelli G., Monelli N. (1998), *I cappuccini a Fermo storia, arte, architettura*, Fermo: Andrea Livi.
- Vecchietti F., Moro T. (1791), *Biblioteca Picena o sia Notizie Istoriche delle opere e degli scrittori Piceni*, II, Osimo: Domenicantonio Quercetti.
- Venturi A. (1934), *Storia dell'arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento. Parte VII*, Milano: Hoepli.
- Vinci L. (1892), *Un poeta fermano del secolo XVI e una lettera inedita di Torquato Tasso*, in A. Curi Colvanni, F. Rizzatti, L. Vinci, *Fra la Tenna e l'Ete noterelle fermane per l'anno 1892*, Correggio: Tipografia Palazzi, pp. 143-181.
- Vinci L. (1898), *Delle Accademie nella città di Fermo, relazione storico-critica della coltura scientidica, letteraria, artistica, agricola di Fermo, massime dal 500 ad oggi*, Ascoli Piceno: Luigi Cardi Editore.
- Vita di Saporoso Matteucci da Fermo* (1699), Fermo: per Gio. Francesco de' Monti, e Fratelli Stampatori Priorali, e Camerali.
- Vitali Brancadoro V. (1860), *Notizie storiche e statistiche di Montappone nelle provincia di Fermo*, Fermo: tipografia del Paccasassi.
- Weber C., a cura di (1994), *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato (Sussidi, 7).
- Zampetti P. (1967), *Note sparse sul Seicento*, Venezia: Fantoni.
- Zampetti P. (1974), *Un quaderno di disegni a Camerino*, «Notizie da Palazzo Albani», III, 2/3, pp. 48-50.
- Zampetti P. (1990), *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al Barocco*, 4 voll., III, Fiesole: Nardini.
- Zani V. (1672), *Memorie imprese, e ritratti de' Signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna: Per li Manolesi.

*Appendice*

Fig. 1. Benigno Vangelini, *Compianto sul Cristo morto*, Fermo, chiesa di San Bartolomeo o della Pietà

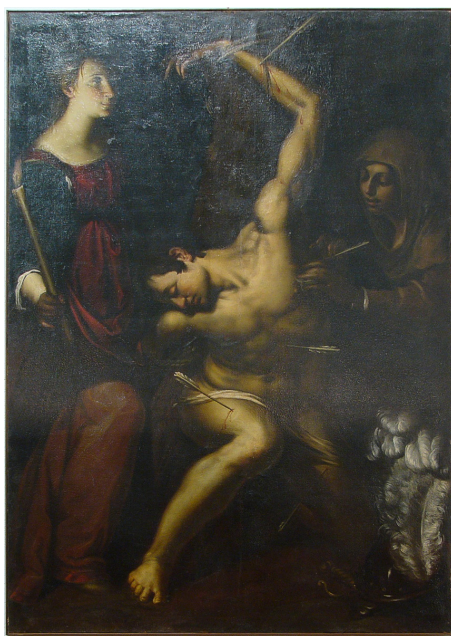


Fig. 2. Benigno Vangelini, *San Sebastiano e la pia Irene*, Fermo, Pinacoteca Civica



Fig. 3. Alessandro Sbringa, *Studio di nudo*, Camerino, Museo Diocesano

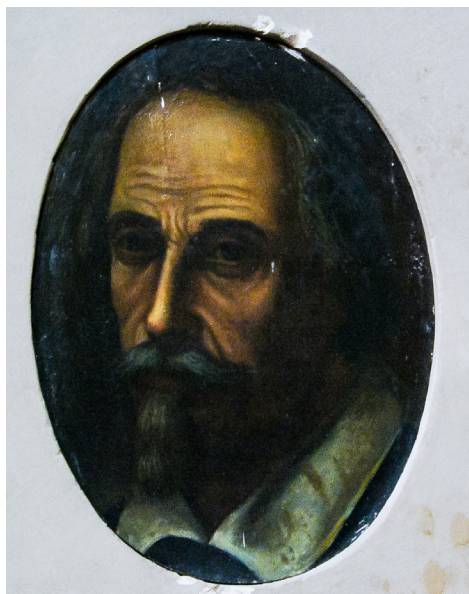


Fig. 4. Pittore fermano attivo intorno alla metà del Seicento, *Ritratto di Uriele Rosati*, Fermo, chiesa di Santa Maria del Carmine





Fig. 5. Benigno Vangelini (attr.), *Natività della Vergine*, Morrovalle (MC), Palazzo Lazzarini, Pinacoteca civica



Fig. 6. Benigno Vangelini, *Madonna del velo*, Roma, chiesa di Sant'Agostino, Cappella Veralli





Fig. 7. Benigno Vangelini, *San Gregorio, Santa Caterina, San Sebastiano e il beato Pietro Gambacorta adorano il Crocefisso*, Roma, chiesa di Sant'Onofrio, sacrestia



Fig. 8. Benigno Vangelini, *I Santi Cirillo e Metodio mostrano le reliquie di San Clemente a papa Adriano II*, Roma, chiesa di San Girolamo dei Croati



Fig. 9. Benigno Vangelini (attr.), *La Vergine che offre il Bambino a sant'Antonio da Padova, tra i Santi Apollonia, Lucia e Francesco*, Montappone (FM), chiesa parrocchiale di Santa Maria e San Giorgio

# La *Madonna del passero* di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli

Francesco Sorce\*

## *Abstract*

Questo studio esamina la *Madonna del passero* di Guercino dal punto di vista iconografico. Nonostante la grande notorietà di cui l'opera gode, infatti, il simbolismo e il significato del dipinto non sono stati finora esaminati con la dovuta attenzione da parte della letteratura critica. Il saggio considera pertanto la storia e il senso del motivo dell'uccellino legato ad un laccio tenuto in mano da Gesù Bambino nell'ambito della produzione artistica rinascimentale e all'interno del *corpus* dello stesso Guercino. Sono analizzate quindi le fonti testuali a partire dalle quali il tema pare essersi sviluppato. In conclusione, si avanza un'interpretazione dell'opera basata sulla spiegazione delle scelte formali dell'artista, che mirano a creare, con ogni probabilità, una particolare esegesi visiva della tradizione letteraria dalla quale dipende l'immagine. L'ipotesi centrale è che il dipinto dia corpo all'idea che la grazia divina liberi l'anima dalle tentazioni del peccato.

\* Francesco Sorce, dottore di ricerca, studioso indipendente, email: francesco.sorce@gmail.com. Per i consigli generosi e l'affetto sono (molto) debitore nei confronti di Patrizia Pancotto, Agostino Sorce, Michela Corso (moltissimo), Michele Di Monte, Gwladys LeCuff, Luisa Caporossi, Raffaella Valiani, Giuseppe Capriotti. Il saggio esiste anche in virtù del loro appoggio, nonostante tutto.

This essay examines the *Madonna of the Sparrow* by Guercino, mostly from the iconographic point of view. The research is motivated by the fact that, in spite of the painting's fame, its symbolism and meaning have not received much attention in the literature so far. Therefore, in order to offer an interpretation of the image, we primarily focus on the motif of Christ Child holding a tethered bird in the Renaissance art and in the Guercino's catalogue. Secondly, this study explores the textual sources (Bible, Patristic literature, Medieval and Renaissance commentaries) that motif seems to stem from. Finally, we propose an explanation of the formal choices made by the author, which very likely aim at creating a peculiar visual exegesis of the literary tradition he draws on. The leading hypothesis advanced is that the painting embodies the idea that Divine Grace frees the soul from sin temptations.

*Et labor quem homo sustinet in continuata  
executione boni operis,  
quod pertinet ad constantiam*  
Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, 2-2, q.  
136, a. 5

## 1. *Guercino ornitologo*

La cosiddetta *Madonna del passero* (fig. 1) è una delle opere più note di Guercino, poiché – tra l'altro – esibisce in maniera cristallina e raffinata le qualità peculiari della produzione giovanile dell'artista sul piano stilistico<sup>1</sup>. Tale è considerata la paradigmaticità dell'immagine inoltre, specie dal punto di vista espressivo, che si è giunti persino ad affermare autorevolmente che «anche avendo a disposizione tutta la storia della pittura, sarebbe arduo trovare un'opera che meglio di questa rappresenti la poetica degli affetti»<sup>2</sup>. Del resto, proprio in virtù della riconosciuta esemplarità, unita alla nobile provenienza dalla collezione di sir Denis Mahon, il quadro è stato esposto spesso, nel corso degli anni, quale fulgida testimonianza dell'arte del Barbieri. Nonostante la fama di cui la tela gode, ad ogni modo, i suoi aspetti semantici sono rimasti piuttosto marginali nella letteratura critica ad essa dedicata<sup>3</sup>. Ciò rischia di comportare la

<sup>1</sup> L'opera, un olio su tela databile intorno al 1616 per la maggioranza degli studiosi, è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Prima di entrare nella raccolta di Denis Mahon, il dipinto appartenne alla collezione della famiglia Borghese. Per un riepilogo degli aspetti filologici relativi al dipinto si veda Agostini 2016, pp. 48-51.

<sup>2</sup> Pulini 2003, p. 122.

<sup>3</sup> In effetti, i testi più recenti dedicati alla *Madonna del passero* tendono a riprendere più o meno pedissequamente le osservazioni stilistiche formulate da Denis Mahon già nel 1968 e poi ripubblicate pressoché invariate in diverse occasioni successive. Si veda in proposito Mahon 1968a, pp. 35-36; Mahon 1986, pp. 460-461; Mahon 1991, pp. 42-43.

perdita della ricchezza di senso delle scelte iconografiche e compositive operate da Guercino, lasciando in ombra le ragioni dell'originalità e la finezza del suo lavoro. Questo saggio, dunque, prospetta un'interpretazione del contenuto dell'immagine a partire dall'esame della funzione del passero, che costituisce l'elemento nodale nell'esegesi visiva prodotta dal pittore in rapporto ad uno dei temi biblici evocati dall'uccellino<sup>4</sup>. Sebbene rimangano ignote le condizioni della genesi del dipinto, i dati visivi consentono comunque di formulare alcuni ipotesi ragionevoli in merito.

Nell'ottica esplicativa delineata, occorre anzitutto notare come Guercino abbia studiato la composizione in modo tale da rendere il volatile vero coprotagonista dell'immagine, parte integrante di una "storia" a tre e non semplice dettaglio esornativo. L'uccello è infatti oggetto dell'interesse sia della Madre sia del Figlio e il loro sguardo contribuisce a focalizzare su di esso l'attenzione dello spettatore. Del resto, l'indice della Vergine, ove poggia il volatile, svolge appieno la funzione deittica che gli è propria: modellato da un robusto chiaroscuro, il dito genera una sorta di sottolineatura, conferendo enfasi alla presenza del piccolo pennuto. Gesù, inoltre, tiene in mano un laccio sottile – si tratta quasi di un filo di luce che attraversa le ombre profonde della tela – cui è legata una zampa dell'uccellino. Il particolare, come si vedrà, appare determinante nella definizione del senso della scena. Intanto, conviene rimarcare come il passero costituisca una scelta eccentrica sul piano iconografico, essendo pressoché sconosciuta la sua rappresentazione nella cultura figurativa precedente la tela guercinesca.

Anche nella produzione dello stesso Barbieri risulta frutto di una trovata singolare. Nel corso della sua carriera, Guercino ha inserito più volte il motivo dell'uccellino nel contesto di immagini devozionali, raramente però cimentandosi in rappresentazioni precise sotto il profilo ornitologico<sup>5</sup>. Ad esempio, un piccolo uccello legato ad un laccio è porto da Giuseppe a Gesù nella *Sacra Famiglia* di Palazzo Pitti (fig. 2), l'opera più prossima cronologicamente alla tela della Pinacoteca di Bologna, se è corretta la datazione intorno al 1615-16 ormai comunemente accettata<sup>6</sup>. Lo stesso elemento compare poi in un disegno a penna della collezione Suida-Manning, databile all'inizio del terzo decennio, in cui Guercino raffigura isolati il Redentore bambino e il padre putativo (fig. 3)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Il concetto di esegesi visiva viene qui impiegato nell'accezione formulata da Berdini 1997, pp. 1-35. La nozione delineata dallo studioso è stata ulteriormente sviluppata, tra gli altri, da O'Kane 2009. Per un ventaglio di approcci differenti, invece, si veda ora la monumentale raccolta curata da Melion *et al.* 2014.

<sup>5</sup> Un'eccezione è costituita dall'esemplare di cardellino che campeggia nel celebre *Et in Arcadia Ego* (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini – Palazzo Barberini), datato in genere intorno al 1618.

<sup>6</sup> Per un riepilogo sommario delle questioni filologiche, si veda Chiarini 2003a, p. 213.

<sup>7</sup> Bober 2001, pp. 162-163. Sul disegno si veda anche Stone 1991, pp. 26-28. Lo studioso, senza ulteriori precisazioni, sostiene che il soggetto «symbolically foretells Christ's resurrection» (p. 26).



Gesù con l'uccellino torna ad essere in compagnia della Vergine in un disegno a sanguigna (Washington, National Gallery of Art, già coll. Richard Krautheimer e Trude Krautheimer-Hess, fig. 4), collocabile temporalmente al principio degli anni Trenta<sup>8</sup>. La coppia Madre-Figlio compare inoltre in una composizione leggermente più complessa, nota attraverso una stampa di Arthur Pond datata 1734 (fig. 5). Nel caso dell'incisione, il volatile, tenuto per il consueto filo, poggia sul ramo di un albero e, a giudicare dalle penne caudali, è identificabile come una rondine; tuttavia – è il caso di notarlo – non è possibile assegnare con certezza la paternità dell'opzione naturalistica al centese. A conclusione di questa breve e non esaustiva ricognizione, è necessario rammentare anche una versione del tema raffigurante il solo Gesù Bambino intento ad aprire le mani per lasciare il laccio cui è legato l'uccellino. L'invenzione, attestata da un disegno recentemente passato per il mercato antiquario londinese con attribuzione al Barbieri, si data al sesto decennio del XVII secolo e doveva servire da modello per una delle undici incisioni su disegno del maestro emiliano, commissionate probabilmente da Benedetto Gennari a Domenico Maria Bonaveri (fig. 6)<sup>9</sup>. A margine, sarà poi da annotare il fatto che Guercino avesse trattato il consueto motivo dell'uccellino tra le mani di Gesù anche in un dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, che nel 1642 apparteneva al vescovo di Reggio Emilia Paolo Coccapani. L'opera è dispersa, ma documentata da una stampa siglata in quell'anno da Bernardino Curti<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Il tema della *Madonna col Bambino* e l'uccellino, in questo caso non legato, viene elaborato anche in un disegno a sanguigna attribuito a Guercino e conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York (inv. IV, 168f). Si veda in proposito Stone 1991, p. 220 e tav. M. Va inoltre annoverato, tra le composizioni che illustrano il motivo, anche il disegno della Fondazione Cini di Venezia, su cui si veda Mahon 1968b, p. 48, scheda n. 15. Mahon considerava l'ipotesi che il foglio fosse uno studio per la *Madonna del passero*. Infine, si può menzionare il disegno a sanguigna di scuola del Guercino, raffigurante la Vergine in piedi col Bambino e un uccellino, catalogato in Mahon, Turner 1989, p. 147, cat. n. 449, tav. 339.

<sup>9</sup> Sul disegno è consultabile *online* la scheda redatta in occasione dell'asta tenutasi presso Bonhams (Londra): <<http://www.bonhams.com/auctions/21332/lot/2/>>, 17.07.2018. La datazione proposta si deve a Nicholas Turner. Come in altri casi, anche questa invenzione ebbe un certo successo tra gli incisori da Guercino, venendo riprodotta da Francesco Curti e, più avanti, da Adam Bartsch. Sulla stampa del Bonaveri si veda anche Bagni 1988, p. 129.

<sup>10</sup> La stampa – già citata da Malvasia nel 1678 (Malvasia 1841, I, p. 104) – è registrata in Salerno 1988, p. 414. Si veda inoltre Bagni 1988, p. 101. Un ulteriore abbinamento del Bambino con l'uccellino si trova nella cosiddetta *Madonna della rondinella* (Firenze, Galleria Palatina), la cui autografia guercinesca è tuttavia generalmente rifiutata dalla critica, che propende per considerare il dipinto una derivazione antica, rielaborata a partire dal modello fornito dalla parte apicale della pala di San Guglielmo dello stesso Guercino (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1620). Si veda in proposito Chiarini 2003b, p. 214.

## 2. La lettera e il simbolo. Qualche problema di metodo

Sebbene il passero, come si è accennato, rivesta una funzione semiotica essenziale nell'economia del dipinto, la letteratura specialistica non ha riservato grande attenzione alla presenza e al ruolo dell'uccellino. In merito si registrano due posizioni opposte sul piano interpretativo, che dipendono, ad evidenza, da paradigmi diversi rispetto all'ermeneutica delle immagini rinascimentali. In effetti, benché per molti sia affatto scontata la sua natura simbolica, resiste una prospettiva critica incline a valorizzare il "senso letterale" del passero.

Prima di procedere con l'abbozzo di una spiegazione relativa alle singolari scelte di Guercino, dunque, pare opportuno esaminare brevemente i limiti e le aspirazioni dei due modelli dal punto di vista epistemologico. Ciò consentirà di delucidare, per contrasto, l'assetto metodologico di questo contributo. I principali nodi critici, in sintesi, riguardano la *vexata quaestio* della riconoscibilità dei simboli nell'ambito del realismo figurativo e l'interpretazione stessa del segno. È chiaro, dunque, che si tratti di temi niente affatto periferici per ciò che concerne l'impalcatura della disciplina, sui quali le posizioni dovrebbero sempre essere chiare, anche a costo di tornare su territori largamente esplorati e ribadire l'ovvio. Quanto al primo punto, il problema può essere schematizzato attraverso l'interrogativo seguente: bisogna annoverare il passero tra gli *spiritualia sub metaphoris corporalium*, per usare la celebre formula di Tommaso d'Aquino ripresa da Erwin Panofsky, oppure è lecito (e anzi consigliabile) interpretarlo come un particolare naturalistico di "arredo", ma inerte o quasi sotto il profilo semantico, funzionale semmai unicamente a rivestire il sacro di una dimensione quotidiana?<sup>11</sup>

L'ipotesi "letteralista" considera l'uccello un mero balocco del Bambino. L'argomento principale su cui poggia è la consuetudine di far giocare i fanciulli con gli uccellini, nota almeno a partire dagli ultimi secoli del Medioevo e attestata anche da alcuni dipinti di età moderna, tra i quali forse il più noto è il *Ritratto di Giovanni de' Medici* di Bronzino (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1545). In rapporto alla tela di Guercino ad esempio, si è detto che: «[Gesù] è troppo preso dall'incanto e dall'eccitazione di un *gioco meraviglioso* (mio il corsivo): seguire i movimenti imprevedibili e la fulminea reattività di un passero tenuto a guinzaglio, per via di un sottilissimo filo legato ad una zampa»<sup>12</sup>. Questo

<sup>11</sup> Il riferimento è a Panofsky 1971; si veda in particolare il celebre capitolo intitolato "Reality and Symbol in Early Flemish Painting. *Spiritualia sub Metaphoris Corporalium*" (vol. I, pp. 131-148). Per un'equilibrata ricostruzione del dibattito sorto attorno alla tesi del "simbolismo nascosto", si veda Harbison 2005, pp. 378-406. Sulle problematiche legate alla nozione di *disguised symbolism* si veda Barasch 1997, pp. 73-90. Quanto a Tommaso, il rimando è alla *Summa Theologiae*, I, q. 1, a. 9.

<sup>12</sup> Pulini 2003, pp. 122-123. Occorre dire, comunque, che i riferimenti bibliografici alla consuetudine ludica risultano generalmente piuttosto opachi. Frugoni 2010, p. 257, ad esempio, cita Dante, le cui parole, tuttavia, non paiono illuminanti. Il poeta, nel *Convivio* (Alighieri 1988,

modello pare esercitare le pratiche di un certo “minimalismo” ermeneutico, simile in fondo a quello teorizzato già nel tardo Cinquecento, ad esempio, da Gregorio Comanini, proprio a proposito di metafore e allegorie pittoriche. Nel *Figino*, il canonico lateranense sosteneva che non si debba cercare il senso (nascosto) di ogni elemento ritratto dagli artisti, che talvolta inseriscono nelle loro opere dettagli meramente ornamentali; e cita in proposito il caso illustre di un dipinto di Raffaello raffigurante la Vergine, in cui compare una «gatta che giace dormendo», asserendo che sarebbe «ridicoloso» voler assegnare un significato all'animale, rappresentato soltanto a fini decorativi<sup>13</sup>.

Ora, l'avviso di Comanini costituisce certamente un commendevole invito a non scivolare nel campo della sovrainterpretazione; e di sicuro tenere al laccio un uccellino doveva essere un passatempo infantile diffuso anche nel primo Seicento. Sennonché, con buona pace del letterato mantovano e di qualche suo seguace moderno, più o meno consapevole, sarebbe forse opportuno ritenere l'opinione riportata più un *caveat* epistemologico che un paradigma ermeneutico. D'altra parte – ed è appena il caso di accennarlo – a suggerire e autorizzare approcci iconograficamente meno minimalisti è anzitutto la ben nota e millenaria tradizione della cosiddetta zoologia sacra, legata all'interpretazione allegorica in chiave cristiana di tutto quel bacino di animali “buoni per pensare” in cui hanno pescato largamente anche le arti figurative<sup>14</sup>.

Per quanto la questione possa apparire persino banale, le puntualizzazioni appena tracciate, benché soltanto corsive, sembrano necessarie alla luce del fatto che certe pratiche disciplinari continuano a lavorare, esplicitamente o implicitamente, secondo prospettive piuttosto disattente rispetto all'esame degli elementi simbolici. Non sono rari, infatti, saggi e schede di catalogo – anche molto recenti – in cui il corredo segnico viene del tutto (o quasi) ignorato, o interpretato come semplice elemento naturalistico, oppure “decodificato” rinviando, nei casi migliori, ai repertori redatti da Mirella Levi D'Ancona, senza neppure discriminare tra i significati talvolta opposti elencati dalla

p. 165), si limita a scrivere: «onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre desiderare bel vestimento». Del “gioco” dell'uccellino legato ad un filo parla anche Eadmero di Canterbury (in PL, 159, 701: Caput CXC. *Exemplum de Avicula*), ma significativamente in chiave allegorica, per trarne una lezione morale. Sul punto, Moretti 2007, p. 42.

<sup>13</sup> Comanini 1591 (ed. 1962), pp. 237-379, in part. p. 338. Il dipinto è verosimilmente da identificare con quello oggi attribuito a Giulio Romano e conservato a Capodimonte, in cui il felino, tuttavia, ha gli occhi ben aperti. Sulla tavola si vedano Barbieri 2010, pp. 29-34 e Pasti 2012, pp. 27-60, entrambe impegnate – si direbbe – a dar torto a Comanini, data l'acribia con la quale si applicano a decrittare tutti gli elementi ritenuti simbolici all'interno dell'immagine, a partire proprio dalla gatta.

<sup>14</sup> Per ciò che concerne la funzione simbolica e didattica che il mondo animale ha rivestito nel dominio artistico fin dalle origini della tradizione cristiana si veda il lavoro esemplare di Cohen 2008, in part. pp. 3-50, anche in riferimento alle resistenze che la storia dell'arte come disciplina scientifica nutre ancora nei confronti del tema. Più in generale, per un'inquadratura del tema della “zoologia sacra”, si veda Perfetti 2012, in part. 13-32.

studiosa<sup>15</sup>. Va da sé che le diverse varianti di trascuratezza nei confronti degli apparati simbolici non favoriscono la comprensione del senso e tantomeno del funzionamento specie di soggetti narrativamente elementari come la *Madonna col Bambino*.

Sebbene ciò possa risultare assodato, ai fini della nostra argomentazione sembra comunque conveniente ribadire che fiori, frutti e animali di varia taglia sono di solito proprio i segni per mezzo dei quali lo schema minimale sul piano dell'azione acquisisce spessore semantico, determinando, per così dire, la chiave attraverso la quale si legge lo spartito profondamente convenzionale delle immagini eredi delle antiche icone. Infatti, in virtù della costellazione di significati che reca con sé, sedimentata in secoli di esegesi, ciascun elemento animale o vegetale contribuisce a flettere il tema secondo una declinazione particolare, alludendo all'Incarnazione o evocando proletticamente la Passione, la Morte e la Resurrezione del Redentore. La semplice immagine devozionale, pertanto, grazie agli inserti simbolici, fornisce un compendio di argomenti per la riflessione domestica sui cardini della fede<sup>16</sup>. Non prestare attenzione al repertorio simbolico, insomma, sarebbe come mangiare un piatto di pasta del tutto scondita, mettendo deliberatamente da parte il condimento.

Tornando, infine, ancora per un istante sulle idee di Comanini, va detto che nello stesso macro contesto post-tridentino che ne espresse il trattato, in seno alla Chiesa si vietava esplicitamente di raffigurare animali non pertinenti rispetto alla storia sacra rappresentata. Noto, ad esempio, è il caso delle norme emanate per volontà di Carlo Borromeo nel quarto concilio provinciale del 1576 dell'arcidiocesi milanese (pubblicate nel 1580) e motivate dall'esigenza di non distrarre lo spettatore devoto dal contenuto dei quadri<sup>17</sup>. Sulla base degli argomenti riportati, insomma, l'ipotesi dell'uccellino come dettaglio decorativo, funzionale esclusivamente all'accentuazione del carattere quotidiano della scena, che pure è una qualità saliente del dipinto, appare – se non altro – abbastanza improbabile.

Esaminati i contorni della ipotesi “letteralista”, conviene quindi considerare la posizione disponibile a occuparsi della natura simbolica del volatile, che trova un solido sostegno proprio nella prassi consolidata dell'allegoresi

<sup>15</sup> Tra i tanti casi possibili, a testimonianza della prospettiva incline all'interpretazione in chiave realistica, si cita una scheda a firma di Luca Pezzuto (Pezzuto 2009, p. 390) che scrive a proposito di una *Madonna col Bambino* di Ventura Salimbeni (Napoli, Museo di Capodimonte): «il paffuto Gesù Bambino le [a Maria] si aggrappa alla veste con la mano sinistra, in cui tiene stretto un ramo carico di ciliegie, *cifra della stagione in corso* (mio il corsivo)».

<sup>16</sup> A dispetto di un certo oblio successivo, la questione era stata posta all'attenzione della disciplina storico-artistica in maniera esemplare già da Bergström 1955, pp. 303-308. Per una rassegna su alcuni dei congegni semantici del tipo *Madonna col Bambino*, studiati nel contesto delle icone, si veda Belting 2001, in part. pp. 319-360, 429-461, 501-556. Per quanto riguarda l'epoca rinascimentale, invece, sono di grande interesse le annotazioni sul tema formulate da Goffen 1990, pp. 23-65, a proposito di uno specialista riconosciuto come Giovanni Bellini.

<sup>17</sup> La regola borromaica è discussa in Prodi 2014, pp. 74-75.

cristiana. L'ipotesi più comune (praticamente l'unica, in effetti) sostiene che il passero possa costituire una prefigurazione della Passione di Cristo, sulla scorta della tradizione secondo la quale nelle rappresentazioni della *Madonna col Bambino* la presenza di un uccello evocherebbe il martirio di Gesù<sup>18</sup>. Tuttavia, nell'immaginario cristiano non tutti i volatili rimandano alla Passione, veicolando significati diversi a seconda della specie. E del resto, nella maggior parte dei casi, gli artisti si sforzano di rendere riconoscibile l'identità dell'animale al fine di consentire una elementare discriminazione semantica. Inoltre, come accennato, nello spettro di raffigurazioni ornitologiche legate alle immagini della Vergine con il Figlio, le occorrenze del passero risultano pressoché inesistenti. È il cardellino, semmai, il volatile più diffuso in questo tipo di rappresentazioni, protagonista anche in dipinti illustri come la tavola eseguita da Raffaello per le nozze di Lorenzo Nasi (Firenze, Uffizi, fig. 7). Tra Quattrocento e Seicento, peraltro, ricorre abbastanza spesso pure il motivo del cardellino tenuto al laccio dal Bimbo, come nella tela guercinesca, e basterà qui menzionare a titolo di esempio un altro celebre lavoro raffaellesco come la cosiddetta *Madonna Solly* (Berlino, Gemäldegalerie, 1502ca, fig. 8). Più tardi rispetto alla *Madonna del passero*, invece, ma ad essa imparentati per la comune cultura bolognese, sono un dipinto attribuito a Guido Reni e databile intorno al 1623-24 (già New York, Collezione Suida-Manning, fig. 9), in cui il Bambino che tiene l'uccellino è ritratto senza la Madre<sup>19</sup>, nonché una stampa di Simone Cantarini, la cui idea è per alcuni da ascrivere forse al Reni stesso (fig. 10)<sup>20</sup>. Con l'immagine di Cantarini, infine, è strettamente imparentato un gruppo di tele di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, di non agevole collocazione cronologica e che, tuttavia, attesta la fortuna del soggetto (date le

<sup>18</sup> Così, ad esempio, Helston e Henry 1991, p. 12; Finaldi 1998, p. 92; la scheda è ripubblicata senza variazioni di rilievo anche in Finaldi 1999, pp. 52-53. Una lettura analoga si trova, tra l'altro, anche in Ghelfi 2008, pp. 176-177 e in Ghelfi 2014, p. 122.

<sup>19</sup> Pepper 1988, p. 332. Si vedano inoltre le annotazioni di Carlo Cesare Malvasia (1841, II, p. 17) che ricordava tra le opere del Reni «una Madonna col Signorino, al quale fugge di mano una rondinella ad un filo appesa», eseguita per il marchese Angelelli di Bologna, nonché a Roma, nella «Vigna Lodovisia al primo casino», «una Madonna col puttino, S. Giovannino, e sopra una rondinella, sullo stile de Carracci, con bel paese, prime cose, e debole [...]» (II, p. 64). Infine, tra le stampe (I, p. 94): «La Madonna sedente in faccia, che postasi la sinistra sotto la guancia, con la destra si sostiene in grembo, il nudo Bambino steso, volto all'insù, che fa volare la rondinella appesa a un filo [...]». Secondo lo stesso Malvasia (I, p. 73), anche Ludovico Carracci, riconosciuto punto di riferimento del giovane Barbieri, fu autore del disegno per una stampa in cui era raffigurata Maria «in paese a sedere, che tiene il Bambino nudo, che stringe nella destra una rondinella, e fa forza di rizzarsi, mentre a' piedi della B.V., S. Giovannino genuflesso con l'agnello, e la Croce; e dall'altra parte duoi Angeletti nudi, uno de' quali cenna all'altro la detta rondinella, aprendo l'altro la mano per prenderla[...]».

<sup>20</sup> Le questioni filologiche relative all'acquaforte sono controverse, sia per quanto riguarda l'attribuzione dell'invenzione sia per ciò che concerne la datazione. Quest'ultima in effetti oscilla, nella letteratura critica, tra il periodo trascorso dal Cantarini presso la bottega di Reni e l'ultima fase della sua carriera. Per la prima ipotesi si veda Bellini 1980, pp. 48-51, in part. 50; quanto alla seconda, invece, Ambrosini 1997, p. 340.



repliche anche in pittura) nell'ambito della produzione figurativa seicentesca di matrice classicista (fig. 11)<sup>21</sup>.

Sul significato passionale del cardellino, tuttavia, vale la pena di aprire un breve inciso, dal momento che i testi più citati in proposito presentano qualche opacità. I nessi con il martirio di Gesù sono generalmente rintracciati in due proprietà peculiari del volatile: nella macchia rossa che ne colora la fronte, che l'uccellino – secondo non meglio precisate leggende medievali – si sarebbe procurato ferendosi con la corona di spine; e nella credenza che il cardellino – *carduelis*, in latino – si ciberebbe di cardi, frutti spinosi per antonomasia e perciò collegati alla beffarda insegna regale che il Redentore fu costretto ad indossare sul Golgota. Al folklore del Medio Evo rimandano, ad esempio, sia il classico studio dell'ornitologo Herbert Friedmann dedicato al *symbolic goldfinch*, sia il *Bestiario del Cristo* di Louis Charbonneau-Lassay, senza però corroborare l'indicazione attraverso fonti puntuali<sup>22</sup>. Per ciò che concerne, invece, la presunta dieta di cardi il riferimento costante è a Isidoro di Siviglia, che effettivamente riporta la notizia, ma non la collega in alcun modo alla Passione<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Di solito si considerano i dipinti del Sassoferrato derivanti dalla stampa del Cantarini. Macé de Lepinay 1990, p. 123, senza però argomentare, ha ipotizzato che il pittore potrebbe aver preso spunto «da un disegno del Reni o del Salvi stesso», congetturando un'inversione del rapporto tra le immagini prese in esame, ma liquidando tali questioni come «sterili discussioni». La scheda si riferisce al dipinto conservato presso il Museo Francesco Borgogna di Vercelli. Dell'immagine del Salvi sono note diverse altre versioni realizzate dallo stesso pittore o dalla sua bottega (ad esempio: Stoccarda, Staatsgalerie; Sotheby's: Important Old Master Paintings and Sculpture, New York, 26 January 2012, lotto 46; coll. priv. Già Pesaro, coll. Altomani).

<sup>22</sup> Friedmann 1946, pp. 9 e 170, nota 5. A sostegno delle sue osservazioni, l'ornitologo citava Skinner 1911, p. 16, a sua volta privo di indicazioni bibliografiche puntuali; e Seymour 1898, pp. 100-101. Anche il volume di Seymour, tuttavia, manca di rimandi testuali significativi, dal momento che i suoi unici riferimenti sono a poesie di Julius Mosen (1803-1867) e John Greenleaf Whittier (1807-1892). Nonostante la vaghezza bibliografica del libro di Friedmann, la letteratura successiva pare aver ripreso sistematicamente le informazioni sul cardellino senza ulteriori approfondimenti. Charbonneau-Lassay 1994, pp. 91-92, dal canto suo, parla genericamente di «folklore della Francia e degli altri paesi dell'estremo Occidente». Levi D'Ancona 2001, p. 80 sostiene che «il cardellino può pure essere raffigurato come simbolo generico di uccello, simbolo dell'anima umana, specie se attaccato a un filo, o se vola via dalle mani di Gesù Bambino», anche in questo caso senza fonti. Di recente, Frugoni 2010, p. 257, è tornata sulla questione, dichiarando di non essere stata in grado di rintracciare – come chi scrive – la leggenda popolare relativa alla macchia rossa del cardellino, seguita da Capriotti 2011, pp. 73-85, in part. 74. Frugoni e Capriotti, nondimeno, considerano sostanzialmente accertato il simbolismo martiriale dell'uccellino. Sulle varianti simboliche del volatile si veda anche Dittrich, Dittrich 2004, pp. 507-513. Lo studio, però, per quanto riguarda i nodi esaminati, si fonda essenzialmente sul saggio di Friedmann. Non fa chiarezza sul nodo problematico neppure la ponderosa ricognizione sul cardellino nell'arte di Pontremoli, Rosso 2010.

<sup>23</sup> Isidoro di Siviglia (1911, p. 515), Liber XII, 74 («*Carduelus, quod spinis et cardibus pascitur*»). Levi D'Ancona 2001, p. 79, sulla scorta del passo citato, scrive: «dato che ogni spina e cespuglio spinoso alludono alla Corona di Spine, il cardellino divenne un simbolo della Passione di Cristo». D'altra parte, in Levi d'Ancona 1977, p. 376, la stessa autrice asseriva, sempre senza aggiungere fonti, se non quelle relative al cardo: «A goldfinch feeding on thistle was a symbol of Salvation, this symbolism being based on the fact that the goldfinch (symbol of the soul) fed on thistle (symbol of the Passion of Christ)».

Occorre precisare, inoltre, che la declinazione martiriale del simbolismo del cardellino non compare neppure nei principali trattati zoologici diffusi tra la fine del Medioevo e il XVII secolo<sup>24</sup>. Ciò chiarito, senza escludere che qualche credenza popolare abbia effettivamente generato l'associazione ai patimenti del Redentore, sarà indispensabile interpretare il significato dell'uccellino con una certa cautela, vagliando – in assenza di segni ulteriori che orientino la lettura in senso passionale<sup>25</sup> – se non sia preferibile il più generico riferimento all'anima umana, cui pure ogni uccello, fin dall'antichità, è collegato.

Nelle raffigurazioni della *Madonna col Bambino* precedenti l'opera di Guercino si riscontra poi, più sporadicamente, la presenza della rondine, il cui significato non ha collegamenti con la Passione. Accostato a Gesù, infatti, l'uccello può assumere perlopiù il valore di lieto presagio della nuova stagione, alludendo semmai alla Resurrezione. D'altra parte, già nella letteratura patristica si era sviluppata l'associazione fra il verso lamentoso della rondine e il grido di dolore e di supplica del peccatore pentito: essa può dunque facilmente incarnare l'idea del cristiano che chiede la misericordia di Dio. Infine, nel pensiero della Chiesa si è sedimentata la similitudine tra il comportamento premuroso della rondine nei confronti della prole e la cura amorevole di Cristo verso i fedeli, legittimando l'uso del volatile come una sorta di attributo del Salvatore<sup>26</sup>. Un esempio di qualche interesse dal punto di vista figurativo – anche in virtù delle analogie con la tela del Barbieri – è rappresentato da un dipinto di Annibale Carracci, oggi perduto ma noto grazie a diverse incisioni. Nel 1652 lo tradusse, tra gli altri, Pierre Daret su disegno di François Torebat. La stampa del francese rappresenta Gesù Bambino che abbraccia la Madre e tiene una rondine per il tramite di un filo<sup>27</sup>. Nell'ambito dello stesso tipo di immagini devozionali, infine, esistono casi in cui l'uccellino non è sufficientemente caratterizzato per poterne riconoscere la precisa qualità segnica. In circostanze simili è plausibile

<sup>24</sup> Il cardellino non viene trattato in riferimento alle questioni cristologiche in Thomas de Cantimpre (1973, p. 195: *De carduele*), Vincent de Beauvais (1624, col. 1184: caput XLVI, *De Charadrio et carduele et carista*), e Alberto Magno (1651, p. 619: *de carduele*); la stessa "assenza" si registra pure in Gessner 1567, pp. 215-217 (*De carduele*), in Aldrovandi 1600, pp. 798-807 (*De carduele*, in part. 807) e in Franz 1613, pp. 536-537 (*Carduelis*). Fuori dai confini cronologici delineati, la "moralizzazione" in chiave passionale non compare neppure in Picinelli 1653, pp. 103-104 (*cardello*) e in Hueber 1678, pp. 197-207 (*in carduelis vincitus*). Inoltre, l'uccellino non è menzionato nel *Libellus de natura animalium* dello pseudo Alberto Magno (1508), né nel *Fiore di Virtù* (1534).

<sup>25</sup> In alcuni casi, ad esempio, il Bambino allarga le ali del cardellino, creando una vera e propria "figura" della Crocifissione. Sul punto, Steinberg 1996, p. 126.

<sup>26</sup> Un'ottima sintesi sull'interpretazione della rondine nel pensiero cristiano antico si trova in Di Pilla 2002, pp. 423-459. Per una sommaria antologia delle fonti successive si veda, inoltre, Levi D'Ancona 2001, pp. 190-191.

<sup>27</sup> Sull'incisione, già menzionata da Malvasia (1678, ed. 1841, I, pp. 88, 294), si veda Borea, Mariani 1986, p. 274. Una scheda riassuntiva con bibliografia completa si può leggere *online* in Genus Bononiae: <<http://collezioni.genusbbononiae.it/products/dettaglio/2955>>, 17.07.2018.

che l'uccello vada considerato semplicemente come segno dell'anima o dello stesso Redentore<sup>28</sup>.

### 3. *Il passero e il laccio, su carta*

Dunque, come si è visto, vi sono diverse ragioni per dubitare dell'ipotesi che il volatile nella tela di Guercino rappresenti una figura prolettica della Passione. Del resto, come si vedrà, la tradizione letteraria parla del passero in termini molto diversi. A cosa poteva alludere, pertanto, il pittore raffigurando con tanta perizia proprio un *Passer italiae*? L'uccellino ritratto dal Barbieri, tanto eccezionale sul piano figurativo, lo è assai meno in ambito testuale. Una plurisecolare catena esegetica ha provveduto a caricarlo di significati, ed è a tale nucleo di fonti che bisogna fare appello per tentare di afferrare i possibili significati della tela.

Come quasi tutti gli animali dello zoo cristiano anche il passero presenta una natura polisemica. Il volatile compare nella Bibbia in molte occasioni, con sfumature di senso diverse a seconda dei contesti. Tali sfumature hanno determinato, nella tradizione dei commenti biblici, letture persino opposte dell'animale che, interpretato moralisticamente *in bono* o *in malo*, ha finito per incarnare, tra l'altro, tanto il simbolo di un uomo santo quanto un segno degli eretici<sup>29</sup>. La presenza del laccio cui è legato l'uccellino nella tela del Barbieri, tuttavia, circoscrive drasticamente l'orizzonte dei riferimenti possibili e provvede ad ancorare la ricognizione sulle fonti ad un luogo testuale preciso. Di stretta pertinenza appare, infatti, il versetto 7 del Salmo 124 (123), dove si dice che «Anima nostra sicut passer erepta est/de laqueo venantium:/laqueus contritus est,/et nos erepti sumus». La singolare scelta di Guercino, pertanto, può essere stata indotta dalla semplice volontà di seguire alla lettera il testo del salmista<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Per quanto riguarda la tradizione antica, sul passero – inteso genericamente come “uccello” – quale figura del Cristo, si vedano, ad esempio, i brani di Didimo di Alessandria e Paolino di Nola antologizzati da Ciccarese 2007, pp. 130-133. In questa sede, pare dispensabile considerare il caso della colomba, il cui ben noto simbolismo è meno polivalente rispetto agli altri uccelli presi in esame. Ad ogni modo, sul segno dello Spirito Santo nella cultura dell'inizio del XVII secolo si vedano le considerazioni di Gallo 2013, pp. 230-231.

<sup>29</sup> Per un'ampia panoramica sul passero nella tradizione patristica si veda Ciccarese 2007, pp. 125-145. Una breve rassegna sul significato simbolico dell'uccello si legge anche in Levi D'Ancona 2001, pp. 171-172. Si veda, inoltre, Charbonneau-Lassay 1994, p. 70.

<sup>30</sup> Non è ovviamente da escludere, perlomeno in linea di principio, che l'artista abbia scelto la specie senza ragioni particolari. Il termine *passer*, d'altra parte, viene talvolta usato nella letteratura cristiana per indicare genericamente un volatile di piccole dimensioni, ma designa di norma anche il comune passero. Nel corso del XVI secolo, ad esempio, François Titelmans scrive che a simboleggiare l'anima possa prestarsi tanto il passero quanto «avis quaelibet» e che essa possa liberarsi dal laccio e auspicare la vita eterna «Dei gratia». Si veda in proposito Titelmans 1531, fol. 332r: «Quam admodum passer aut avis quaelibet quae rete effugit acupis, evolat libera:

Il passo è stato oggetto, nel corso dei secoli, di una notevole quantità di scritti esegetici, tutti grosso modo concordi nello spiegare la similitudine biblica. Nella cornice interpretativa prevalente, dettata già dalla patristica, il passero, uccello considerato tendenzialmente incauto e facile preda delle trappole, rappresenta l'anima soggetta alle tentazioni demoniache; il laccio costituisce invece un simbolo codificato del vizio, che l'intervento divino provvede a sciogliere, liberando lo spirito del peccatore<sup>31</sup>. Si profila fin d'ora, dunque, la base sulla quale l'immagine può aver lavorato. Per cogliere appieno le implicazioni della coppia di elementi simbolici, comunque, è proficuo riportare almeno alcune delle letture più significative della fonte testamentaria.

Tra i commentatori antichi, spicca per autorevolezza Agostino, il quale espone sinteticamente i termini della questione, chiarendo che «quia in ipsa anima Dominus erat, ideo sicut passer eruta est anima de muscipula venantium. Quare sicut passer? Quia incauta ceciderat sicut passer»; e aggiungendo subito appresso: «O passer instabilis, fige potius fidei pedes in petra, noli ire ad muscipulam»<sup>32</sup>. Il passo del Salterio è annotato in seguito, tra gli altri, anche nelle *Allegoriae in universam sacram Scripturam* già attribuite a Rabano Mauro (VIII-IX secolo), per l'autore delle quali «passer, quilibet a peccato conversus, ut in Psalmis [...], quod peccatores liberantur a seductione daemonum»<sup>33</sup>. Nel XII secolo, è Ugo di Fouilloy a riprendere il versetto per la descrizione del passero contenuta nel *De avibus*, opera che traghetta verso l'Età Moderna i saperi antichi sugli uccelli, facendo largo uso delle "voci" compilate da Isidoro di Siviglia. Scrive Ugo che «tenet anima similitudinem passeris», spiegando poi il senso del laccio e sottolineando l'importanza della grazia divina per la liberazione dal desiderio carnale che esso rappresenta:

laqueus passerem captum retinet dum Diabolus mentem possidet, vel dum dulcedo vitae praesentis placet, seu dum haereticus blanditiis deceptum fovet. Sed laqueus rumpitur et passer liberatur si, abiectis carnalibus desideriis. Anima ad Deum convertatur. Hoc autem

ita nos de laqueis et insidiis daemonum (qui ad modum venatorum longo et maximo labore ad mortem persequuti sunt animas nostras) dei gratia liberi evasimus, salvi futuri (quae admodum in spe filiorum dei condidimus) in vitam aeternam».

<sup>31</sup> Da notare che il passero è cautiissimo solo nel commento ai Salmi di Cassiodoro (in PL, 70, 920C). Cassiodoro scrive: «Passer enim [...] avis est omnino cautiissima, in parietibus habitans, quae insidias positae solerter evitat, nec facile capitur, quae ad escas quaerendas semper noscitur venire sollicita». Che il laccio sia segno dell'insidia diabolica è un *topos* diffuso nella patristica. Per Origene (1990, p. 89; PL 23, 1141A-B), ad esempio, «tutto è pieno di reti, il diavolo ha riempito ogni cosa di lacci; ma, se verrà a te il Verbo di Dio, e comincerà ad apparire attraverso le reti, tu dirai: l'anima nostra è stata liberata come un passero dal laccio dei cacciatori: il laccio è stato spezzato e noi siamo stati liberati [...]». Ma si può ricordare, tra gli altri, anche Ilario di Poitiers (2006, vol. 3, pp. 67-68; PL 9, 678), secondo il quale «[...] dobbiamo astenerci da ogni tipo di peccato per non cadere nel laccio. Siamo allora spirituali e voleremo via come passerini! [...] Asteniamoci perciò dal peccato per volar via dai lacci».

<sup>32</sup> Augustinus Hipponensis, in PL, 37, 1647, 12; ed. 1976 ora anche in <[https://www.augustinus.it/latino/esposizioni\\_salmi/esposizione\\_salmo\\_181\\_testo.htm](https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_181_testo.htm)>, 17.07.2018.

<sup>33</sup> [pseudo] Rabanus Maurus, in PL, 112, 1023.

non fit per nostram potentiam, sed per gratiam. Adiutorium, enim, nostrum in nomine Domini<sup>34</sup>.

La serie di dotte spiegazioni prosegue naturalmente tra la fine del Medioevo e il periodo rinascimentale, grazie al contributo di numerosi esegeti cristiani. Tra il XVI e l'inizio del XVII secolo, il "motivo" è del tutto canonico nella discussione del peccato e della salvezza. Basteranno pochi saggi, scelti da un bacino assai variegato di testi, a documentarne la diffusione. Le metafore salmodiche dell'uccello-anima e del laccio segno dell'insidia diabolica compaiono, ad esempio, nella lirica spirituale cinquecentesca, come attesta, tra gli altri, il *Salmo XIX* di Bernardo Tasso, edito a Venezia nel 1560:

Così da quel rapace/Nimico oltre misura/De l'humana Natura/L'alma lieve e fugace/Per questa vita, ove non ha mai pace:/Ma chi senza il tuo aiuto/Signor potrà fuggire,/Benché n'habbia il desire,/Da nimico si astuto;/Ancor, che fosse Augel lieve, e pennuto?/S'egli ha più reti ascose;/E più lacciuoli, & hami,/che non ha selva rami; [...]Perché col forte braccio/Alto Motore eterno,/Che fa tremar l'inferno/Non rompi ogni suo laccio;/Ond'ei schernito, io fuori esca d'imaccio?<sup>35</sup>.

Il passo del Salmo costituisce poi uno strumento efficace pure nel repertorio retorico dei predicatori. Ne fa uso, tra gli altri, il celebre Cornelio Musso, che afferma:

O beati voi, se havrete sempre gli occhi a Dio. V'ha liberato una volta [...] Ora vi sete fatti servi di nuovo. *Qui facit peccatum, servus est peccati*. Vi libererà ancora da questa servitù crudele, da questi lacci, ne' quali v'ha irretito et invescato, come uccelli il diavolo dell'inferno. Ecco il Profeta. *Venatione caperunt me quasi avem inimici mei gratis*. E direte poi pieni di gaudio. *Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium*. O santo passero, ch'è l'anima nostra, quando a guisa di passero è picciola, calda, leggiera, agile, piena di penne, canta, et habita nella pietra<sup>36</sup>.

Una certa consuetudine con il versetto del salmista, inoltre, doveva essere diffusa anche grazie alla produzione musicale legata alla liturgia: in proposito, un episodio di rilievo, per rimanere nei dintorni cronologici della tela di Guercino, è costituito certamente dall'*Offertorio* di Giovanni Pierluigi da Palestrina composto sul passo in questione e pubblicato nel 1593<sup>37</sup>. Questa panoramica sommaria trova conclusione ideale a ridosso della *Madonna del Passero*. All'inizio del Seicento, l'immagine veterotestamentaria è commentata con grande lucidità da Giacomo Bosio:

<sup>34</sup> Cito da Hugh of Fouilloy 1992, pp. 164, 166 (caput XXXV del testo originale, già in Hugo de Folieto [Incertus], *De bestiis et aliis rebus*, in PL, 177, 13-56).

<sup>35</sup> Tasso 1560, p. 22r-v. Sul contesto generale in cui si inscrivono i Salmi tassiani si veda Morace 2015, pp. 55-82.

<sup>36</sup> Musso 1588, p. 159.

<sup>37</sup> Da Palestrina 1593. L'opera ebbe anche un'edizione romana pubblicata nello stesso anno per i tipi di Francesco Coattino.



Uccello anco chiamar si può l'Anima nostra, la quale dalla bassezza, e viltà delle cose terrene, e dalla sordidezza de' peccati non si può sbrigare; se stendendo primieramente l'ala sinistra della contemplatione sopra la vanità [...]. E facendo forza a se stessa, aiutata dalla divina gratia, e difesa dal Segno dell'invitta Croce, non si elevarà in alto. Né scampar potrà quest'uccello da gl'infiniti lacci, che gli astuti, et iniqui Cacciatori, cioè, i Demonij nemici suoi, continuamente gli tendono; se battendo, et esercitando l'ale dell'orationi, e della limosima; e nella Croce, con la pazienza, e con le buone opere affigendosi, e quasi augello, ad ale parte, alla figura, et all'immagine di quella conformandosi; non s'alzará in alto, e non volará in aria; standosi con l'affetto, dalle cose mondane spiccata, ed allontanata. Tenga dunque l'ali dell'oratione, e della carità continuamente aperte il Christiano, acciò possa dire co'l Profeta anch'egli: *Anima nostra sicut passer erepta est de Laqueo Venantium*<sup>38</sup>.

Nel 1611, infine, viene pubblicato il commento ai Salmi dell'autorevolissimo Roberto Bellarmino (1542-1621), che compendia con esemplare chiarezza la tradizione plurisecolare di cui si è detto. Vale la pena di riportare l'esegesi del gesuita quasi per intero:

Aggreditur Propheta aliam similitudinem, ex qua magis adhuc illustretur, et intelligatur magnitudo beneficij divini. Comparat igitur persecutionem, sive tentationem laqueo aucupis, ac dicit, gratias esse Deo agendas, Deumque benedicendum, quod non dederit nos in captionem dentibus adversariorum, idest, non permiserit capi, et occidi, ac devorari. Quomodo autem id fecerit, explicat, dicens, Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium, idest, anima nostra incidit quidem in persecutionem, et tentationem, sicut passer, quaecunque alia avis (nomen enim hebraicum, zippor, generatim aves significat) in laqueum venatoris, sive aucupis [...]. Id autem factum est, quia laqueus contritus est, et nos liberati sumus, id est, quia tentationi per gratiam Dei finis impositus est, antequam anima fidem negaret, vel alio modo in peccatum consentiret; quomodo aliquando laqueus, qui avem comprehenderat, frangitur, et avis avolat, et spem aucupis in praedam inhiantis frustratur<sup>39</sup>.

#### 4. *Una macchina per pensare*

La serie di testi passati in rassegna, dunque, attesta il significato (prevalente) del passero disponibile nell'orizzonte culturale di Guercino e permette di delimitare con buona approssimazione lo spettro semantico del quadro. Fornisce inoltre una spiegazione della singolarità iconografica che, rispetto a quelle concorrenti, possiede, se non altro, il vantaggio della maggiore aderenza agli elementi figurativi impiegati dall'artista centese. Una volta definito il valore simbolico del dettaglio, rimane da chiarire il contenuto complessivo della tela, che dipende dal peculiare arrangiamento che il Barbieri ha conferito alla scena. La focalizzazione delle "fonti", d'altra parte, è una condizione magari necessaria,

<sup>38</sup> Bosio 1610, pp. 175-176.

<sup>39</sup> Bellarmino 1611, p. 785. La *princeps* esce in contemporanea a Roma (apud Bartholomeum Zannettum), Lione (Horatii Cardon, ex typographia Nicolai Iullieron), Brescia (apud Franciscum Tebalinum; apud Bozzolam).

ma certo non sufficiente per comprendere il funzionamento dell'immagine e il senso che essa è in grado di generare.

Nell'ottica delineata, dunque, e alla luce della tradizione esaminata, si può sostenere anzitutto come il congegno compositivo messo a punto da Guercino appaia progettato per rappresentare il succo della similitudine forgiata dal salmista, distillato dalla tradizione dei commenti successivi. In effetti, lo scopo dell'opera sembra essere la visualizzazione, *sub metaphoris corporalium*, dell'idea che la salvezza dell'anima dal peccato dipenda dall'intervento divino. Il concetto del potere salvifico del Redentore, evidentemente cardinale per l'intera storia cristiana, è indicato nel quadro dal fatto che il laccio cui l'uccellino è legato sia affidato proprio alle cure del Bambino. Nella cornice dell'interpretazione avanzata in questa sede, tale dettaglio serve a sottolineare come sia Gesù ad avere nelle mani, letteralmente, il destino dell'uomo. Il rimando all'Incarnazione, inoltre, dettato secondo una prassi consolidata dalla nudità del Bimbo, riversa nell'immagine ulteriori implicazioni<sup>40</sup>. Preludio necessario alla Passione, infatti, essa è funzionale a rammentare, sia pure indirettamente, che è grazie al futuro sacrificio che sarà possibile la redenzione, attraverso la liberazione dell'anima dalle diaboliche insidie dei peccati.

Al fascio di pensieri veicolato dal Salmo, la *Madonna del passero* sembra aggiungere poi un ulteriore elemento di senso, che esula dal testo (o meglio: dalla catena di testi) di riferimento e che appare prodotto esclusivamente dal dipinto, sfruttando le potenzialità semiotiche della composizione. Guercino è infatti intervenuto sottilmente sulla struttura dell'immagine e sugli atteggiamenti raffigurati in modo tale da suggerire che Maria abbia un ruolo attivo nel processo di redenzione. La Vergine, nel quadro, non si limita, come di consueto, a tenere in braccio il Figlio, ma è chiaramente complice della sua azione, offrendo un sostegno all'uccellino e riservando ad esso il privilegio dello sguardo, elementi praticamente inediti nel contesto del tipo iconografico in questione. È rimarchevole sottolineare come la posa e i gesti elencati non abbiano alcuna radice negli scritti da cui deriva l'iconografia su cui ha lavorato Guercino; nondimeno, essi paiono contribuire in maniera rilevante a dilatare il senso della scena, lasciando affiorare la particolare esegesi dei temi sui quali l'opera interviene<sup>41</sup>.

Si tratta di indizi abbastanza trasparenti di quelle che dagli studi di Paul Grice in avanti si è soliti definire come implicature, vale a dire i sensi aggiuntivi rispetto a quelli espliciti, resi disponibili da un testo, inteso qui, naturalmente,

<sup>40</sup> Sulla nudità di Gesù come segno dell'Incarnazione si veda Steinberg 1996. Per un'interpretazione diversa del stesso tema, considerato un rimando al *Cantico dei Cantici*, si veda ora Wirth 2011, pp. 151-171, in part. 167.

<sup>41</sup> Sul talento di Guercino nel rappresentare i gesti con naturalezza, dotandoli nel contempo di efficienza retorica, si veda ad esempio Ebert-Schifferer 1992, pp. 75-110. Sulle potenzialità esegetiche delle immagini si veda, invece, Melion 2014, in part. pp. 6-13.

nella sua accezione più ampia<sup>42</sup>. Ben lungi dall'essere illustrazione di una fonte, insomma, la tela si presenta come il frutto di una meditata elaborazione sul nucleo concettuale salmodico coniugato con il set di significati che il tipo iconografico della *Madonna col Bambino* reca con sé. In ossequio alla sua funzione devozionale, il quadro si presenta come una magnifica macchina per pensare, concepita per porre lo spettatore (modello) nelle condizioni di meditare anzitutto sul rapporto tra il peccato e la grazia divina.

I particolari accorgimenti formali escogitati da Guercino, del resto, concorrono a fornire ulteriori spunti di riflessione, fondamentali per arricchire l'esperienza del tema principale dell'immagine. Proprio in vista delle pratiche della devozione privata, l'artista sembra aver cercato di sollecitare al massimo il coinvolgimento sentimentale dell'osservatore. Grazie all'inquadratura ravvicinata, infatti, la tela definisce una relazione di prossimità molto pronunciata con le figure sacre, ritratte con superba naturalezza. Anche attraverso la posa non frontale dei personaggi – altra brillante trovata del pittore – l'immagine pare quasi invitare lo spettatore ad accostarsi a Maria e a Gesù per contemplare l'oggetto della loro attenzione<sup>43</sup>. In virtù di queste soluzioni formali si crea pertanto una suggestione di forte intimità con la Vergine e il Figlio; suggestione, va da sé, particolarmente efficace in un contesto domestico, cui l'opera era certamente destinata<sup>44</sup>. Tale effetto carico di risonanze emotive, del resto, non può che essere stato perseguito con sistematicità dal pittore: si tratta, infatti, di un prodotto tipico della funzione retorica del *movere*, su cui si incardina la teoria pedagogica post-tridentina delle immagini<sup>45</sup>.

Perciò, l'intensità emotiva da molti rilevata nel quadro – un vero e proprio *topos* della letteratura critica – va forse riferita alla sua capacità di stimolare l'affetto di chi guarda più che al rapporto tra la Madre e il Bambino, come pure spesso si ripete<sup>46</sup>. D'altra parte, a tale riguardo, non si può fare a meno di notare come i protagonisti non si scambino alcuno sguardo (quello di Gesù per giunta, oltre ad essere reso poco espressivo dal profilo, è parzialmente occultato dall'ombra), né esibiscano pose o gesti che nella tradizione iconografica caratterizzano la

<sup>42</sup> Grice 1993. Una buona panoramica sul tema delle implicature si legge in Sbisà 2007. Per la definizione impiegata in questa sede si veda in particolare p. 125. Si veda, inoltre, l'ottima sintesi in Bianchi 2009, pp. 32-71.

<sup>43</sup> Sulla capacità di coinvolgimento emotivo delle opere giovanili del Barbieri, fondata sulla sistematica ricerca della "vicinanza" allo spettatore dei personaggi raffigurati, si vedano le considerazioni di Fried 2016, pp. 135-173.

<sup>44</sup> Silvio Antoniano (1584, p. 52r-v), ad esempio, raccomandava di collocare immagini della Vergine nella "camera materna" per sollecitare le pratiche della devozione. Sul punto si veda ora Campbell 2013, pp. 107-126 (in part. 113-114).

<sup>45</sup> Sulla funzione didattica delle immagini nel primo Seicento si veda ad esempio Boschloo 1998, pp. 43-60. Si vedano, inoltre, sul tema del *movere*, Rougé 2010 e van Eck 2015. Per un raffinato riepilogo della questione, nell'ampia letteratura sull'argomento, e con particolare riferimento al tema controverso del *delectare*, si rimanda a Dekoninck 2003, pp. 945-960.

<sup>46</sup> Per Ghelfi 2014, p. 122, l'intensità emotiva è persino «inedita».

relazione affettiva della coppia, come ad esempio le guance ravvicinate della cosiddetta “*Vierge de tendresse*” di antica derivazione bizantina<sup>47</sup>. La poetica degli affetti, che, ad ogni modo, Guercino qui dimostra di dominare in modo magistrale, risulta pienamente strumentale all’ottenimento di quella *excitatio devotionis* considerata all’epoca essenziale in rapporto al ruolo didattico delle immagini. L’opera fornisce così all’osservatore uno strumento commovente per la preghiera e un supporto in grado di evocare l’idea già espressa nel Salterio, di cui la scena, nella sua apparente domestica semplicità, rinnova costantemente la memoria.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agostini G. (2016), scheda 3, in *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, a cura di G. Agostini, E. Rossoni, San Marino: NFC Edizioni, pp. 48-51.
- Alberto Magno (1651), *Beati Alberti Magni De animalibus lib. XXVI*, Lugduni, sumptibus Claudii Prost. Petri & Claudii Rigaud, frat. Hieronymi Delagarde. Ioan. Ant. Huguetan, via Mercatoria.
- [Pseudo] Alberto Magno (1508), *Libellus de natura animalium perpulcre moralizatus*, Impressum in Monte Regali in Plano Vallis: per Vincentium Berruerium.
- Aldrovandi U. (1600), *Vlyssis Aldrouandi Ornithologiae tomus alter...*, Bononiae: apud Io.Bapt.Bellagamba.
- Alighieri Dante (1988), *Convivio*, in *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli 1988.

<sup>47</sup> Per la definizione del tipo della “Vergine della tenerezza” si veda Grabar 1975, pp. 25-30. Come spesso accade quando si chiamano in causa le questioni espressive, il pericolo di parlare in maniera non sufficientemente discriminata delle proprietà terziarie delle immagini è piuttosto elevato. Ad esempio, è raro che si chiarisca se la proprietà emotiva sia rilevata *in re* o se il termine si riferisca ai sentimenti suscitati negli interpreti delle immagini. La distinzione, naturalmente, non è di poco conto e andrebbe disciplinata con grande cura, dal momento che, altrimenti, si rischia di confondere prospettive conoscitive opposte, per non parlare del fatto che sul piano epistemologico si ponga, in entrambi i casi, la questione della rilevanza del dato (laddove sia realmente descrivibile). La letteratura sulle proprietà terziarie è vastissima. Una buona introduzione sulla natura dei problemi ad esse collegati è stata elaborata da Pouivet 1999, pp. 105-164. Si veda anche l’aggiornato lavoro di sintesi di Parovel 2012. Per ciò che concerne il dipinto di Guercino, del resto, sarebbe legittimo domandarsi in che rapporto sia la sua presunta intensità emotiva rispetto a quella che si riconosce comunemente a tavole come la *Madonna di Vladimir* (Mosca, Galleria Tretjakov, 1100ca) o rilievi come la *Madonna Pazzi* di Donatello (Berlino, Staatliche Museen, 1422ca); per non parlare della qualità sentimentale di immagini come quella recentemente attribuita a Mantegna e resa nota proprio col titolo suggestivo di *Madonna della tenerezza* (si veda in proposito Puppi 2006).

- Ambrosini A.M. (1997), scheda III.22, *Vergine col Bambino e l'uccellino*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna, 1997), a cura di A. Emiliani, Milano: Electa, p. 340.
- Anonimo, scheda in <<http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/2955>>, 17.07.2018.
- Antoniano S. (1584), *Tre libri dell'educatione christiana dei figliuoli*, Verona: appresso Sebastiano dalle Donne e Girolamo Stringari.
- Bagni P. (1988), *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma: Bozzi.
- Barasch M. (1997), *The Language of Art. Studies in Interpretation*, New York and London: New York University Press, pp. 73-90.
- Barbieri C. (2010), 'Nihil est in rebus inane'. *Oggetti come simboli dissimulati nella Madonna della gatta di Giulio Romano*, in *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, a cura di C. Barbieri, D. Frascarelli, Napoli: Arte'm, pp. 29-34.
- Bellarmino R. (1611), *In omnes Psalmos dilucida expositio*, Brixiae: apud Petrum Mariam Marchettum.
- Bellini P. (1980), *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano: Comune di Milano, Ripartizione cultura e spettacolo.
- Belting H. (2001), *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [1990], Roma: Carocci.
- Berdini P. (1997), *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergström I. (1955), *Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still Life: I*, «The Burlington Magazine», 97, n. 631, pp. 303-308.
- Bianchi C. (2009), *Pragmatica cognitiva. I meccanismi della comunicazione*, Roma-Bari: Laterza.
- Bober J. (2001), scheda V.5, in *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogo della mostra (Cremona, 2001-2002), a cura di J. Bober, G. Bora, Ginevra-Milano: Skira, pp. 162-163.
- Borea E., Mariani G. (1986), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma: École française de Rome.
- Boschloo A. (1998), *Annibale Carracci: rappresentazioni della Pietà*, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Atti del convegno (1996), Roma: De Luca, pp. 43-60.
- Bosio G. (1610), *La trionfante e gloriosa croce*, Roma: Alfonso Ciacone, appresso Stefano Paolini.
- Campbell E.J. (2013), *Art and Family Viewers in the Seventeenth-Century Bolognese Domestic Interior*, in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*, edited by E.J. Campbell, S.R. Miller, E. Carroll Consavari, London and New York: Routledge, pp. 107-126.



- Capriotti G. (2011), *Ce sta picto. Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in *Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 73-85.
- Charbonneau-Lassay L. (1994), *Il Bestiario del Cristo [1940]*, vol. 2, Roma: Edizioni Arkeios.
- Chiarini M. (2003a), scheda n. 339, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, vol. II, Firenze: Centro Di, p. 213.
- Chiarini M. (2003b), scheda 340, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, vol. II, Firenze: Centro Di, p. 214.
- Ciccarese M.P. (2007), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, vol. II, Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Cohen S. (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden-Boston: Brill.
- Comanini G. (1591), *Il Figino, ovvero del Fine della pittura*, Mantova: per Francesco Osanna, riedito in P. Barocchi, *Trattati d'arte del '500 tra manierismo e controriforma*, III, Bari: Laterza, 1962, pp. 237-379.
- Da Palestrina G.P. (1593), *In Festo Sanctorum Innocentium. Anima nostra sicut passer*, in *Offertoria totius anni...*, Venezia: Angelo Gardane.
- De Beauvais Vincent (1624), *Speculum Quadruplex*, Duaci: ex officina typographica Baltazaris Belleri, sub Circino aureo.
- De Cantimpre Thomas (1973), *Thomas Cantimpratensis, Liber de natura rerum*, Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Dekoninck R. (2003), *Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles*, in *The stone of Alciato. Literature and visual culture in the Low Countries. Essays in honour of Karel Porteman*, edited by M. Van Vaeck, H. Brems, G. Claassens, Leuven: Peeters, pp. 945-960.
- Di Pilla A. (2002), *La rondine nella letteratura cristiana greca e latina di epoca patristica*, in *Curiositas. Scritti di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, a cura di A. Isola, E. Menestò, A. Di Pilla, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, pp. 423-459.
- Di Poitiers Ilario (2006), *Commento ai Salmi*, a cura di A. Orazio, vol. 3, Roma: Città Nuova.
- Di Siviglia Isidoro (1911), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford.
- Dittrich S., Dittrich L. (2004), *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg: Imhof, pp. 507-513.
- Ebert-Schifferer S. (1992), "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?", *Reflections on Guercino's Narrative Structure*, in *Guercino. Master painter of the Baroque*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon

- (Bologna-Frankfurt-Washington, 1991-1992), Washington: National Gallery of Art, pp. 75-110.
- Finaldi G. (1998), scheda 39, in *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di G. Finaldi, M. Kitson, Venezia: Marsilio, p. 92.
- Finaldi G. (1999), scheda, in *Percorsi del Barocco*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di J. Bentini, Bologna: Minerva Edizioni, pp. 52-53.
- Fior de Vertu hystoriato* (1534), Stampato in Vinegia: per Francesco Bidoni e Mapheo Pasini, compagni.
- Franz Wolfgang (1613), Wolfgang Franz (Franzius), *Historia animalium sacra, Witebergae: Sumtibus Zachariae Schureri & Johannis Gormanni*.
- Fried M. (2016), *Guercino's Anni Mirabiles, 1619-1620*, in *After Caravaggio*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 135-173.
- Friedmann H. (1946), *The symbolic goldfinch. Its history and significance in European devotional art*, New York Pantheon Books.
- Frugoni C. (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi.
- Gallo M., Scheda 30 (*Madonna col Bambino e Sant'Anna*), in *Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa, 1579-1620*, catalogo della mostra (Roma), a cura di M.G. Aurigemma, Roma: De Luca, pp. 230-231.
- Gessner Conrad (1567), *Conradi Gesneri Historiae Animalium Liber III*, Francoforte: in Bibliopolio Henrici Laurentii.
- Ghelfi B. (2008), scheda 27, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 176-177.
- Ghelfi B. (2008), scheda, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'Arte Italiana del XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma 2014-2015) a cura di M. Gregori, S. Androsov, A. Coliva, Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 122.
- Goffen R. (1990), *Giovanni Bellini* [1989], Milano: Federico Motta.
- Grabar A. (1975), *Les images de la Vierge de tendresse: type iconographique et thème*, «Zograf», VI, pp. 25-30.
- Grice P. (1993), *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione* [1989], Bologna: Il Mulino.
- Harbison C. (2005), *Iconography and Iconology*, in *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 378-406.
- Helston M., Henry T. (1991), scheda 1, in *Guercino in Britain. Paintings from British Collections*, catalogo della mostra (Londra), London: National Gallery Publications, p. 12.
- Hueber Fortunatus (1678), *Ornithologiae moralis, per discursus praedicabiles... Pars II*, Monachij: Joannis Jaecklini.

- Hugh of Fouilloy (Ugo di Folieto) (1992), *De avibus: The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloy's Aviarium*, edition, translation and commentary by Willene B. Clark, Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- Levi D'Ancona M. (1977), *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze: Olschki.
- Levi D'Ancona M. (2001), *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca: Pacini Fazzi.
- Macé de Lepinay F. (1990), scheda 59 (*La Madonna il Bambino e l'uccellino*), in *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*, catalogo della mostra (Sassoferrato), a cura di F. Macé de Lepinay, Cinisello Balsamo: Silvana, p. 123.
- Mahon D. (1968a), scheda 13, in *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna: Alfa, pp. 35-36.
- Mahon D. (1968b), scheda n. 15, in *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna: Alfa, p. 48.
- Mahon D. (1986), scheda 159, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Washington-New York-Bologna, 1986-1987), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 460-461.
- Mahon D. (1991), scheda 12, in *Giovan Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, a cura di D. Mahon, catalogo della mostra (Bologna-Cento), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 42-43.
- Mahon D., Turner N. (1989), *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Malvasia C.C. (1841), *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi [1678]*, a cura di G. Zanotti, Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora.
- Melion W.S. (2014), *Introduction: Visual Exegesis and Pieter Brugel's Christ and the Woman Taken in Adultery*, in *Imago Exegetica*, edited by W.S. Melion, J. Clifton, M. Weemans, Leiden-Boston: Brill, pp. 6-13.
- Melion W.S., Clifton J., Weemans M., eds. (2014), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leiden-Boston: Brill.
- Morace R. (2015), *I Salmi tra Riforma e Controriforma*, in *La Bibbia in poesia. Volgarezzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi, Roma: Bulzoni, pp. 55-82.
- Moretti F. (2007), *Dal ludus alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari: Edipuglia.
- Musso C. (1588), *Delle prediche quadragesimali...*, Parte II, Venezia: nella stamperia de' Giunti.
- O'Kane M. (2009), *Painting the Text. The Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Origene (1990), *Omelie sul Cantico dei Cantici*, a cura di M.I. Danieli, Roma: Città Nuova.

- Panofksy E. (1971), *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (1953), nuova ed. New York 1971: Harper and Row, 2 voll.
- Parovel G. (2012), *Le qualità espressive. Fenomenologia sperimentale e percezione visiva*, Milano: Mimesis.
- Pasti S. (2012), *Giulio Romano e la Madonna della gatta: uno studio iconografico*, «Storia dell'arte», 131, nuova serie, n. 31, pp. 27-60.
- Pepper S. (1988), *Guido Reni. L'opera completa* [1984], Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Perfetti S. (2012), *Animali pensati nella filosofia tra medioevo e prima età moderna*, Pisa: ETS.
- Pezzuto L. (2009), scheda n. 116, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 2009-2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo: Silvana, p. 390.
- Picinelli Filippo (1653), *Mondo simbolico...*, Milano: per lo stampatore Archiepiscopale, pp. 103-104.
- Pontremoli G., Rosso A. (2010), *L'incredibile storia del cardellino dipinto*, Como: Ecoinformazioni.
- Pouivet R. (1999), *L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Prodi P. (2014), *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica* [1962], in *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino, pp. 53-190.
- Pulini M. (2003), scheda 10, in *Guercino. Poesia e sentimento*, catalogo della mostra (Milano), a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Novara: Istituto Geografico De Agostini, p. 122.
- Puppi L. (2006), a cura, *Un Mantegna da scoprire: la Madonna della tenerezza*, Milano: Skira.
- Rougé B. (2010), *Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)*, in *La performance des images*, edité par A. Dierkens, G. Bartholeyns, Th. Golsenne, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 157-168.
- Salerno L. (1988), *I dipinti del Guercino*, Roma: Ugo Bozzi.
- Sbisà M. (2007), *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari: Laterza.
- Seymour W.W. (1898), *The Cross. In Tradition, History, and Art*, New York and London: G.P. Putnams' sons.
- Skinner C.M. (1911), *Myths and Legends of Flowers, Trees, Fruits and Plants*, Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- Steinberg L. (1996), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* [1983], second edition revised and expanded, Chicago and London: The Chicago University Press.

- Stone D.M. (1991), *Guercino. Master Draftsman. Works from North American Collections*, catalogo della mostra (Harvard, Ottawa, Cleveland), Cambridge: Harvard University Art Museums.
- Tasso B. (1560), *Salmi*, Venezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Titelmans F. (1531), *Elucidatio in omnes psalmos juxta veritatem vulgatae & ecclesiae usitatae*, Antwerpen: apud Merten de Keyser.
- Van Eck C. (2015), *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston-Berlin-Munich: De Gruyter; Leiden: Leiden University Press.
- Wirth J. (2011), *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris: Editions du Cerf.

*Appendice*

Fig. 1. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino* (*Madonna del passero*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1616 ca





Fig. 2. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino e san Giuseppe*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1615-16 ca



Fig. 3. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *San Giuseppe e Gesù Bambino*, disegno, Suida-Manning Collection, 1620-25ca



Fig. 4. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino*, disegno, Washington, National Gallery of Art, 1630-35 ca





Fig. 5. Arthur Pond (da Guercino), *Madonna col Bambino*, incisione, Achenbach Foundation, Fine Arts Museums of San Francisco, 1734



Fig. 6. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Gesù Bambino*, Disegno, Bonhams (London)



Fig. 7. Raffello Sanzio, *Madonna del cardellino*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1507





Fig. 8. Raffaello Sanzio, *Madonna col Bambino* (*Madonna Solly*), Berlino, Gemäldegalerie, 1502 ca.





Fig. 9. Guido Reni, *Gesù Bambino*, già New York, Suida-Manning Collection, 1623-24 ca



Fig. 10. Simone Cantarini, *Madonna col Bambino*, incisione, XVII secolo



Fig. 11. Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi), *Madonna col Bambino*, collezione privata (già Pesaro, coll. Altamani)



# Le campagne radiografiche del Fogg Art Museum in Italia (1926- 1938)

Sveva Battifoglia\*

## *Abstract*

Dalla fine dell'Ottocento si fa strada un nuovo approccio per lo studio dell'oggetto storico-artistico. Questo metodo d'indagine si avvaleva di strumenti mutuati direttamente dalla Fisica, dalla Chimica e dalla Medicina e, di lì a poco, nacquero i primi gabinetti scientifici di restauro annessi ai musei, come quello del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard (1926). Il saggio esamina le relazioni intercorse tra il direttore del Fogg, Edward W. Forbes, e alcuni noti storici dell'arte italiani durante lo svolgimento di una serie di campagne

\* Sveva Battifoglia, dottore di ricerca in Beni Culturali e Territorio (XXX ciclo), Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società, Via Columbia, 1, 00133 Roma, e-mail: sveva.battifoglia@libero.it.

Ringrazio il mio Tutor, prof. Giovan Battista Fidanza, per avermi guidato durante la stesura della mia tesi di dottorato (discussa nel febbraio 2018), dalla quale questo saggio è tratto; ringrazio, inoltre, la prof.ssa Patrizia Dragoni, il prof. Fabio Marcelli e la dott.ssa Francesca Nucera per i loro preziosi consigli. Grazie a Megan Schwenke, Michelle Interrante, Isabella Donadio (Harvard Art Museums, Boston, MA.)



radiografiche nel nostro Paese, dal 1926 al 1938, organizzate dal museo statunitense. L'intento è quello di indagare le prime pionieristiche applicazioni nel campo della Diagnostica Artistica e la diffusione del restauro scientifico precedentemente alla creazione dell'Istituto Centrale del Restauro (1939), quando in Italia si erano avute esperienze solo sporadiche in tal senso.

Since the turn of the 19th Century a new approach to the study of the work of art is establishing. This method is based on the use of tools derived directly from Physics, Chemistry and Medicine and, shortly after, were born the first scientific laboratories annexed to museum, such as that Harvard University's Fogg Art Museum (1926). The paper examines the relationships between the Fogg's director, Edward W. Forbes, and some famous Italian art historians during a series of X-rays expeditions in our country, from 1926 to 1938, organized by the US museum. The purpose is to investigate the first pioneering applications in the field of Technical Art History and the spread of scientific restoration even before the foundation of the Istituto Centrale del Restauro (1939), when in Italy there were only sporadic experiments in that way.

### 1. *La critica d'arte al Fogg Art Museum dell'Università di Harvard*

Nel 1926 venne creato un gabinetto radiologico per lo studio dei dipinti all'interno del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard. Nel 1928 il laboratorio prenderà il nome di Department for Technical Studies, nel 1931 rinominato Department for Conservation and Technical Research e ancora, nel 1996, Straus Center for Conservation and Technical Studies. Si trattò del primo caso, per quanto riguarda gli Stati Uniti, di museo con annesso un dipartimento per le indagini diagnostiche, lo studio e la ricerca sulle tecniche artistiche<sup>1</sup>.

La storia di questa istituzione è strettamente legata al lavoro di quattro personalità: il radiografo, storico dell'arte e studente di Harvard, Alan Burroughs (1897-1965), lo storico dell'arte e conservatore George L. Stout (1897-1978), il chimico Rutherford J. Gettens (1900-1974) e il responsabile del museo, Edward W. Forbes (1873-1969), affiancato nella gestione dall'*associate director* Paul J. Sachs (1878-1965)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Per la storia del Fogg Art Museum si vedano Siple 1927, pp. 309-315; Gilman 1944, pp. 215-222; Cuno 1996, pp. 10-35; Spronk 1996, pp. 1-12; Keyser 1999, pp. 172-176; Bewer 2001, pp. 13-18; Cardinali *et al.* 2002, pp. 77-80; Spronk 2003, pp. 39-56; Nucera 2005, pp. 14-15; Galassi 2009, pp. 277-307; Bewer 2010.

<sup>2</sup> Alan Burroughs era il figlio di Bryson Burroughs (1869-1934), curatore della collezione dei dipinti del Metropolitan Museum of Art di New York (cfr. Bewer 2010, pp. 95 ss.). George Leslie Stout, pioniere del restauro scientifico, nacque a Winterset (Iowa). Dalla fine degli anni Trenta fu conservatore all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (cfr. <<https://www.monumentsmenfoundation.org/intl/it/the-heroes/the-monuments-men/stout-lt.-cdr.-george-l.-usnr>>, 03-07.2018). Rutherford John Gettens era originario di Mooers (New York), lasciò il

Forbes nel 1909 divenne direttore del Fogg e contemporaneamente, fino al 1941, fu *lecturer* presso il Fine Arts Department dell'Università di Harvard. Era un appassionato conoscitore del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini<sup>3</sup> e dal 1915 iniziò a collezionare antichi pigmenti: una banca dati che oggi comprende circa 1400 elementi organici e inorganici, recuperati nel corso dei suoi viaggi in Asia ed Europa<sup>4</sup>. Nell'insegnamento universitario da lui tenuto, dedicato alla pittura toscana del XIV secolo, gli studenti apprendevano le tecniche esecutive imitandole, ossia riproducendo in prima persona gli antichi capolavori. Intitolato nel 1924 *Methods and processes of paintings*, era conosciuto come *The egg and plaster course* ed era integrato con i corsi di Sachs sulla museologia, sul restauro e sulla critica d'arte<sup>5</sup>. L'approfondimento dell'aspetto artigianale era, pertanto, una questione centrale, le peculiarità del manufatto artistico erano analizzate scientificamente e un valido restauratore avrebbe dovuto possedere una preparazione adeguata in tal senso<sup>6</sup>.

Già nel 1920 il direttore auspicava l'istituzione di scuole di formazione ove la scienza avrebbe rivestito un ruolo portante; una visione integrata che non si discosta molto da quella di Cesare Brandi (Siena, 1906-Vignano, 1988), che in Italia si concretterà vent'anni più tardi con la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro<sup>7</sup>. Forbes trasformò così l'antiquato Fogg Art Museum «into something he liked to call a laboratory for the fine arts<sup>8</sup>»: nel 1944, anno del suo ritiro, l'edificio si presenterà arricchito di un complesso di opere d'arte

Fogg Art Museum nel 1951, quando se ne allontanò per fondare il dipartimento di chimica della Freer Gallery di Washington (cfr. *Rutherford John Gettens* 1975, pp. 194-205). Edward Waldo Forbes (Woods Hole, Massachusetts) conseguì la laurea ad Harvard, nel 1895, fu membro della Trustees of Public Reservations e nel 1902 fondò la Charles River Associates, società di consulenza finanziaria con sede a Boston (cfr. *Forbes: yankee visionary* 1971, p. XI). Paul Joseph Sachs, nipote del fondatore della Goldman Sachs, dal 1927 tenne ad Harvard il corso *Museum Work and Museum Problems*. Nel 1932 venne eletto presidente dell'American Association of Museums (<<http://arthistorians.info/sachsp>>, 03.07.2018).

<sup>3</sup> Si deve a Daniel V. Thompson (Yale University) la prima traduzione in inglese del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (*The Craftsman's Handbook*, 1933), edizione che venne dedicata proprio a Edward W. Forbes. Cfr. Ainsworth 2005, p. 5.

<sup>4</sup> Il nucleo della *Collection of Artists' Materials* di Forbes è custodito oggi presso lo Straus Center for Conservation (Harvard), una parte si trova presso l'Institute of Fine Arts Conservation Center dell'Università di New York e una sezione, infine, è stata digitalizzata (*database CAMEO*, Museum of Fine Arts di Boston). Cfr. Galassi 2009, p. 280.

<sup>5</sup> Cfr. Spronk 2003, pp. 42-43.

<sup>6</sup> In occasione del meeting annuale della College Art Association of America (New York, 1919), l'associazione professionale americana che univa professori, studenti e critici di storia dell'arte, si auspicava la possibilità di basare lo studio delle tecniche artistiche e l'indagine delle opere su criteri puramente scientifici: questo basti a dare l'idea della precocità dell'interesse degli studiosi statunitensi nei riguardi della diagnostica artistica. Cfr. Blake 1919, pp. 30-38.

<sup>7</sup> Si veda Forbes 1920, p. 169.

<sup>8</sup> Bewer 2010, p. 50.

in grado di gareggiare con i maggiori musei europei, dotato di una ricchissima biblioteca e di un moderno gabinetto di restauro<sup>9</sup>.

Nel 1927 i laboratori per il restauro e lo studio tecnico delle collezioni del Fogg erano due: il Restoration and Gilding Studio e il Department for Technical Studies. Nel 1931 i gabinetti sarebbero stati unificati nel Department for Conservation and Technical Research, finalizzato allo studio dei problemi del restauro e della conservazione, all'individuazione dei falsi e dove si applicavano, all'ordine del giorno, analisi chimiche, radiografie, indagini agli infrarossi e agli ultravioletti<sup>10</sup>.

Tra il 1931 ed il 1932 iniziarono le pubblicazioni del periodico ufficiale del museo: «Technical Studies in the Field of Fine Arts». La rivista aveva cadenza trimestrale, strutturata in articoli, *Notes* e *Abstracts*, curata da Forbes e dal *managing editor* George L. Stout, era il principale mezzo di diffusione dei risultati delle ricerche del Fogg.

Probabilmente, l'idea di «Technical Studies» venne maturata a seguito della partecipazione di Stout alla *I Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture*<sup>11</sup> e questi, in particolare, era convinto della necessità di rifondare lo studio della storia dell'arte su una duplice base di scienza e critica dello stile<sup>12</sup>. In altre parole, il “metodo del conoscitore”, considerato troppo soggettivo dagli studiosi americani, andava necessariamente bilanciato con la razionalità e l'obiettività fornite dallo studio scientifico delle tecniche artistiche e dai mezzi offerti dalla diagnostica.

<sup>9</sup> Cfr. *The Fine Arts in a laboratory* 1924, pp. 3-6. Nel 1925, con la crescita delle collezioni e la periodica organizzazione di mostre, il museo aveva bisogno di una sede più appropriata che rispondesse ai moderni criteri museografici, si decise così per la demolizione del vecchio edificio e per la creazione del nuovo, inaugurato nel giugno del 1937 al n. 32 di Quincy Street (cfr. Forbes 1925, pp. 28-29). Per lo sviluppo della collezione del Fogg cfr. Gilman 1944, pp. 215-222 e Cuno 1996, pp. 18 ss.

<sup>10</sup> Cfr. Stout 1936, pp. 48-50 e Forbes 1966, p. VII.

<sup>11</sup> Cfr. Galassi 2009, pp. 283-288. La *Conferenza*, promossa dall'Office International des Musées della Società delle Nazioni, si svolse a Roma dal 13 al 17 ottobre del 1930. Vi parteciparono eccellenze provenienti dalle più importanti istituzioni, non solo dal settore della storia dell'arte ma anche da quelle sfere più propriamente scientifiche quali la Chimica, la Fisica e la Medicina; un cospicuo numero di interventi verrà pubblicato sulla rivista «Mouseion» tra il 1931 ed il 1932. L'evento è oggi generalmente riconosciuto come il momento in cui nacque la diagnostica artistica o *Technical Art History*. Sul convegno promosso dall'OIM, sulla genesi della diagnostica artistica come disciplina autonoma e sul rinnovamento metodologico della storia dell'arte si vedano i lavori di Cardinali *et al.* 1994; De Ruggieri 2002, pp. 51-52; Marabelli 2006, pp. 269-276; Falcucci 2009, pp. 32-37; Dalai Emiliani 2010, pp. 15-18; Vanpaemel 2010, pp. 69-74; Cardinali, De Ruggieri 2013 a e b; Catalano 2013; De Ruggieri 2014, pp. 393-398; Cardinali 2016, pp. 173-186. Per una disamina dal punto di vista strettamente scientifico delle tecniche della diagnostica cfr. De Wild 1929 (tra i primissimi contributi in materia); Ruhemann, Plesters 1968 (con bibliografia precedente); Poldi, Villa 2003. In particolare, per la tecnica radiografica sulle opere pittoriche si vedano Burroughs 1928, pp. 529-533 e Padfield *et al.* 2002, pp. 62-65.

<sup>12</sup> Cfr. Stout 1931, pp. 330-332.

L'altro protagonista del gruppo di ricerca del museo di Cambridge fu Alan Burroughs. La collaborazione tra il direttore del Fogg e il giovane, laureato in Storia dell'arte ad Harvard nel 1920, risale al 1925, quando Burroughs suggerì a Forbes che la tecnica radiografica avrebbe potuto dare un contributo fondamentale per la conoscenza dei manufatti storico-artistici, permettendo di documentare lo stato di conservazione del supporto o della pellicola pittorica e di individuare l'autore attraverso lo studio delle caratteristiche della pennellata, rivelate dall'immagine radiografica.

Tuttavia, per definire la "cifra stilistica" di ogni artista era necessario possedere come termini di confronto più radiografie possibili di opere dello stesso, preferibilmente di certa attribuzione, in modo da poter stabilire degli standard. Un uso della diagnostica «in funzione critica» per il quale si rendeva necessaria la creazione di un archivio radiografico<sup>13</sup>.

Nell'estate del 1925 Burroughs preparò, sulla base del diverso grado di assorbimento dei raggi X, un campionario di pigmenti che sarebbe servito come parametro per identificare quelli presenti nei dipinti della collezione del Fogg; nello stesso anno si cominciarono ad analizzare ai raggi X anche quelli dei collezionisti e delle altre gallerie americane<sup>14</sup>.

Gli studiosi si resero presto conto che le opere d'arte in loro possesso non erano sufficienti, per questo motivo dal 1926 Forbes mandò Burroughs in Europa con il compito di raccogliere il maggior numero possibile di radiografie. L'allievo, equipaggiato con un apparecchio portatile che nel '39 sarà sostituito dal più sofisticato *Art-X* (figg. 1-2)<sup>15</sup>, si recò al Louvre dove eseguì ben 98 radiografie e 88 al Kaiser Friedrich Museum di Berlino; nel 1927 ne fece 188 al Metropolitan Museum di New York, 41 al museo di Cleveland, 60 all'Art Institute di Chicago.

Nella seconda spedizione europea, o *X-Ray expedition*, eseguì 35 lastre nella National Gallery, 17 al Fitzwilliam Museum in Cambridge, 84 ai Royal Museum di Antwerp e Bruxelles, 13 al museo municipale di Bruges e Ghent. Nel 1928, 281 nel Philadelphia Museum of Art e dal 1929 Forbes e Burroughs – come vedremo – riuscirono a realizzare anche un certo numero di radiografie nei musei italiani<sup>16</sup>. Tuttavia, mentre nelle gallerie europee la spedizione radiografica non ebbe particolari impedimenti, in Italia i ricercatori americani incontrarono notevoli difficoltà nel farsi rilasciare le autorizzazioni per esaminare le opere

<sup>13</sup> Cfr. Burroughs 1936, pp. 50-52.

<sup>14</sup> Cfr. Burroughs 1926, pp. 520-527 e Bewer 2010, pp. 97-99.

<sup>15</sup> Il modello di macchina ai raggi X adoperato da Alan Burroughs per le prime missioni radiografiche era quello prodotto dalla Picker X-ray Corporation Factory (Ohio) ed era originariamente impiegato in ambito militare, precisamente nella "X-Ray Field Unit" (si veda <<https://www.med-dept.com/medical-kits-contents/u-s-army-x-ray-field-unit/>>, 03.07.2018). Dal 1939 il ricercatore poté avvalersi di un nuovo apparecchio (denominato *Art-X*), commissionato appositamente per le indagini sulle opere d'arte (cfr. <<https://www.harvardartmuseums.org/article/x-ray-visionary>>, 03.07.2018).

<sup>16</sup> Cfr. Burroughs 1929, pp. 153-157 e Spronk 2003, pp. 45 ss.

d'arte, la causa può in parte ravvisarsi nella diffidenza dei nostri studiosi verso la diagnostica artistica, anche per l'adesione alle idee crociane di molti di questi.

Nel 1938 Burroughs darà alle stampe *Art Criticism from a Laboratory*, frutto di un ventennio di ricerche che lo portarono all'esecuzione di quasi 3200 radiografie nei musei di tutto il mondo. Nel volume, gli elementi tradizionali della critica (l'iconografia, l'analisi stilistica, i documenti d'archivio e la storia sociale dell'arte) hanno pari importanza dei risultati dell'esame tecnico-spettrografico<sup>17</sup>. In particolare, Burroughs si vantava di aver dato una «scientifica oggettività» alla categoria dei «valori tattili» di Bernard Berenson (Butrimony, 1865-Fiesole, 1959)<sup>18</sup>.

La seconda guerra mondiale porterà a una battuta d'arresto l'attività del Fogg Art Museum. Forbes lascerà la direzione nel 1944, Burroughs lo farà nel 1946. Gettens nel 1951 andrà a lavorare alla Freer Gallery di Washington, mentre Stout dal 1955 assumerà la direzione dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Sempre Stout si sarebbe trasferito in Inghilterra nel maggio del 1950, eletto presidente del neocostituito International Institute for Conservation and Artistic Works (ICC). La rivista dell'ICC, «Studies in Conservation», può essere considerata a pieno titolo l'erede di «Technical Studies»<sup>19</sup>.

## 2. La prima X-rays expedition dal carteggio Forbes-Gnoli

Edward W. Forbes conobbe personalmente sia Adolfo Venturi (Modena, 1856-Santa Margherita Ligure, 1941) che Umberto Gnoli (Roma, 1878-Campello sul Clitunno, 1947) in occasione dei suoi viaggi in Italia, all'inizio Novecento, quando venne per acquistare le opere d'arte per la collezione del Fogg.

Venturi, secondo la corrispondenza rintracciata presso gli Harvard Art Museums Archives, nel 1927 si rivolse al direttore del Fogg per richiedere informazioni sulla possibilità di visitare i musei americani, in previsione di un viaggio programmato per quell'anno; poco dopo gli avrebbe presentato con orgoglio paterno il figlio Lionello, che doveva recarsi all'Università della California per tenere delle lezioni<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Si veda Burroughs 1971, pp. 15 ss.

<sup>18</sup> Cfr. Burroughs 1931, p. 61. Quella dei «valori tattili» è una categoria critica della valutazione dell'opera d'arte introdotta da Berenson in *Aesthetics, ethics and history in the arts* (1943). L'apprezzamento individuale avviene attraverso i sensi, l'opera è costituita da valori «decorativi» (forma, colore e movimento) e da quelli «illustrativi» (privi di qualità intrinseche), i primi costituiscono, appunto, i valori tattili. Cfr. Cassanelli 1996, p. 365.

<sup>19</sup> Cfr. Galassi 2009, pp. 306-307. Per l'attività del Fogg Art Museum dal dopoguerra cfr., ancora, Bewer 2010, pp. 211 ss.

<sup>20</sup> Si vedano le lettere, firmate da Adolfo Venturi e indirizzate a Edward W. Forbes, del 6, 14 marzo 1927 e del 4 dicembre 1928. Boston, Harvard Art Museums Archives (d'ora in poi HAMA), *Forbes, Edward Waldo, 1873-1969. Papers, General Correspondence* (d'ora in poi *Forbes*), box



Un rapporto epistolare più costante Forbes lo intrattenne con Umberto Gnoli<sup>21</sup>. La prima *X-Rays expedition* europea era già iniziata da un anno quando, nel luglio del 1927, Forbes comunicava a Gnoli che Alan Burroughs si sarebbe recato presto nella pinacoteca di Perugia per eseguire alcune *shadowgraphs* sulle opere lì conservate: il direttore americano voleva accertarsi che l'importante (e costoso) lavoro del suo ricercatore procedesse in maniera spedita<sup>22</sup>.

Integrando la documentazione da me rintracciata presso l'archivio americano con quella pubblicata da Francesca Nucera nel 2005, si evince che Gnoli, facendosi portavoce di Forbes, nell'estate del 1927 richiedeva al Direttore Generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti (Roma, 1877-1935), l'autorizzazione per far eseguire a Burroughs le riprese nella Regia Galleria Nazionale dell'Umbria<sup>23</sup>. In agosto Gnoli, nonostante fosse ancora in attesa del permesso ministeriale, manifestava l'intenzione di annunciare la venuta di Burroughs anche ai colleghi dei musei di Venezia e Firenze<sup>24</sup>.

Dallo scambio epistolare tra i due direttori è emerso un precoce interesse nei confronti della diagnostica artistica da parte di Gnoli. Questi spesso dibatteva con Forbes delle interpretazioni delle lastre radiografiche che doveva aver visto al Metropolitan Museum di New York durante uno dei suoi tanti viaggi negli

94, fold. 2097 "Venturi, Senatore Adolfo 1924-1937, 1963". Adolfo Venturi fu dal 1901 al 1931 titolare della prima cattedra universitaria di Storia dell'arte e, presso la stessa Università di Roma, fondatore anche del corso di perfezionamento. Per lo studioso modenese si rimanda all'opera fondamentale di Agosti (1996a) e ai contributi più recenti di Stefano Valeri, in particolare Valeri 2009, pp. 27-40.

<sup>21</sup> Si vedano le lettere e i telegrammi, datati 1926, dai quali si evince che in quell'anno Gnoli tenne un ciclo di conferenze ad Harvard su invito di Sachs, in HAMA, *Sachs, Paul J., 1878-1965. Papers, 1903-2005* (d'ora in poi *Sachs*), box 37, fold. 728 "Gnoli Count Umberto 1926-1939". Umberto Gnoli, figlio di Domenico (direttore della Biblioteca Nazionale di Roma e docente di Letteratura all'Università di Torino), discusse nel 1906 presso l'Università di Roma, con Adolfo Venturi, la sua tesi di laurea sull'arte romanica umbra. Nel 1909 fondò la rivista «Rassegna d'Arte Umbra», pubblicata per solo tre annate, nel settembre dello stesso anno entrò a far parte, come ispettore storico dell'arte, della Soprintendenza ai Monumenti dell'Umbria e nel 1914 divenne responsabile dell'Ufficio per le Esportazioni. Nel 1918 la raccolta comunale di Perugia grazie allo studioso assunse rilievo nazionale, divenendo con decreto ministeriale da Civica Pinacoteca a Regia Galleria. Con l'istituzione della Soprintendenza alle Gallerie, ai Musei Medievali degli Oggetti d'Arte, venne nominato responsabile con funzioni di direttore e poi soprintendente; da quel momento incrementò l'attività di restauro e ne accrebbe la collezione con acquisti e donazioni. Nel 1923 Gnoli pubblicò il *corpus* dei documenti su Pietro Perugino e il repertorio di biografie *Pittori e miniatori nell'Umbria*. Fino al '26 fu consulente italiano al Metropolitan Museum di New York e collaboratore della rivista «Art in America». Per la biografia di Umberto Gnoli cfr. Rolfi 2001, pp. 466-469 e Biganti 2007, pp. 284-291. Sulle tappe che portarono alla statalizzazione della Galleria Nazionale dell'Umbria cfr. Dragoni 2012, pp. 15 ss.

<sup>22</sup> Si veda la lettera inviata il primo luglio 1927 da Edward W. Forbes a Umberto Gnoli, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence".

<sup>23</sup> Cfr. Nucera 2005, pp. 26-27.

<sup>24</sup> Cfr. la lettera di Umberto Gnoli a Edward W. Forbes (2 agosto 1927) in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence".

Stati Uniti<sup>25</sup>, e nel 1928 avrebbe ricevuto dal secondo una dettagliata relazione sui progressi fatti nello studio delle opere d'arte attraverso i raggi X<sup>26</sup>.

Nel corso del '27 la prima campagna radiografica del Fogg Art Museum procedeva speditamente: il 23 agosto Forbes presentava Burroughs a Bernard Berenson, sottolineando come il suo allievo avesse già radiografato molte opere a New York, Cleveland, Boston e Chicago<sup>27</sup>. Nel marzo del '28 Gnoli riceveva il nullaosta per le riprese e il ministero lo indicava quale supervisore e responsabile delle operazioni radiografiche da compiere sui quadri<sup>28</sup>.

Negli stessi mesi Forbes si trovava in Italia e, con l'intento di suscitare la curiosità degli studiosi italiani nei confronti della diagnostica artistica, mostrò alcune radiografie ad Adolfo Venturi, il quale lo invitò a parlare dell'utilità dei raggi X agli studenti della sua scuola di perfezionamento. Le stesse radiografie Forbes le aveva mostrate a Pietro Toesca, allievo di Venturi, e anch'egli, incuriosito, gli chiese di tenere una conferenza sull'argomento, offerta che questa volta Forbes non sapeva se accettare o meno<sup>29</sup>; tuttavia, resosi conto dei vantaggi che queste occasioni avrebbero portato al lavoro del Fogg, il 20 aprile del 1928 chiedeva a Burroughs di inviargli delle immagini da mostrare al pubblico.

<sup>25</sup> Si veda, ad esempio, la missiva (non datata) di Umberto Gnoli a E.W. Forbes in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence".

<sup>26</sup> Si veda la lettera inviata da Forbes a Gnoli, il 20 aprile 1928, nella quale il primo consiglia a Gnoli di confrontarsi con il fisico Corbino sulla nocività dei raggi X, lamenta, inoltre, la mancanza di pubblicazioni valide sull'argomento e che la prima sarebbe stata quella di Alan Burroughs; infine, gli confida il desiderio di poter usufruire in futuro di un database internazionale di radiografie. HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence".

<sup>27</sup> Lettera di Edward W. Forbes a Bernard Berenson (23 agosto 1927) in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2313 "X-ray-Alan Burroughs 1927-1938. Correspondence and Reports". Forbes e Berenson erano stati entrambi allievi di Charles Eliot Norton (1827-1908), titolare della prima cattedra di Storia dell'arte ad Harvard, erano accomunati dall'interesse verso l'arte italiana, che sarà il nucleo delle collezioni di entrambi, e, soprattutto, erano concordi sull'uso del mezzo fotografico come strumento imprescindibile per la *connoisseurship*. Dalla fotografia alla radiografia il passo fu breve ecco perché molte volte Forbes non manca di informare Berenson dei risultati delle campagne radiografiche. Il rapporto tra Edward W. Forbes e Bernard Berenson è stato ampiamente indagato da Bernardi 2014, pp. 415-481.

<sup>28</sup> Si veda la lettera inviata a Umberto Gnoli da Achille Bertini Calosso (12 marzo 1928) in HAMA, *Forbes*, box 69, fold. 1599 "Foreign Museums Gallery at Perugia, Italy (1928)"; cfr., inoltre, Nucera 2005, p. 26.

<sup>29</sup> «I showed the X-ray photographs to Professor Venturi in Rome and he was much interested and asked me to give a talk to a dozen of his students on the matter, which I did. One of them-Soldati by name- wants to write an article on the subject and I have written to Miss Sands asking her to consult with you and get you to send the material which you would like to have made public [...] I showed the photographs also to Professor Toesca- one of the distinguished Italian scholars- two or three days ago and he was much interested and wants me to give a public lecture», E.W. Forbes ad A. Burroughs, stilata il 27 marzo 1928, in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938". Su Mario Soldati (Torino, 1906-Tellaro, 1999), scrittore, regista, giornalista e autore televisivo, ex studente al corso di perfezionamento di Venturi, cfr. Agosti 1996a, pp. 33-41.

La lettera in questione chiarisce ulteriormente il quadro che era già stato tracciato da Nucera: fu Adolfo Venturi a presentare Forbes allo scienziato Mario Orso Corbino (Augusta, 1876-Roma, 1937), direttore del Dipartimento di Fisica dell'Università di Roma, ancora Venturi chiese al mercante Michele Lazzaroni di mettere a disposizione del Fogg (che le avrebbe radiografate) alcune opere della sua collezione<sup>30</sup>.

La “campagna di sensibilizzazione” nei confronti dei mezzi della diagnostica ebbe quindi un discreto successo. Il Direttore Generale delle Belle Arti doveva essersi convinto della necessità di istituire un laboratorio radiologico, le cui attrezzature sarebbero state sistemate nei locali del Gabinetto Fotografico Nazionale. A tal proposito, nel maggio del 1928, chiese a Corbino di indicargli un fornitore italiano per l'acquisto di un apparecchio a raggi X tecnicamente affine a quello in uso presso il Fogg<sup>31</sup>, ma il progetto in seguito sarebbe stato abbandonato.

Colasanti si limitò, dunque, a far eseguire “privatamente” alcune indagini su un dipinto di scuola veneziana del XVI sec. della Galleria Borghese. Le radiografie sarebbero state effettuate nei locali del laboratorio del Dipartimento di Fisica dell'Università e come supervisore alle operazioni sarebbe stato nominato, ancora una volta, in virtù della sua competenza in materia, Umberto Gnoli<sup>32</sup>.

Finalmente, il 10 giugno del 1929 Forbes annunciava che il suo museo aveva ottenuto i fondi e che Burroughs sarebbe giunto in Italia intorno alla prima settimana di agosto. Lo avrebbe accolto un milanese con il quale aveva già stretto accordi e che possedeva un apparecchio ai raggi X. Pregava quindi Gnoli di sondare il terreno, prima dell'arrivo di Burroughs, con i vari musei, dando la precedenza a quelli di Roma e Firenze; meglio ancora se lo studioso italiano fosse riuscito a fargli ottenere un colloquio con Benito Mussolini, Corrado Ricci o con il Ministro dell'Educazione Nazionale<sup>33</sup>.

Purtroppo, il 1929 era l'anno in cui Gnoli richiese ed ottenne il collocamento a riposo. L'ex soprintendente si diceva amareggiato di non poter più mediare per il museo di Harvard:

<sup>30</sup> Il barone Michele Angelo Lazzaroni (Roma, classe 1863) fu un antiquario, pittore dilettante, critico d'arte e restauratore, famoso tra gli studiosi all'inizio del Novecento. Cfr. Sambo 2015, pp. 94-107.

<sup>31</sup> Cfr. Nucera 2005, pp. 28-29. Facendo riferimento al desiderio di Colasanti di acquistare un apparecchio radiografico, Forbes chiedeva a Burroughs di inviargli una descrizione dettagliata di quello in uso al Fogg (lettere del 19 e del 21 aprile 1928). HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 “X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938”.

<sup>32</sup> Cfr. Nucera 2005, p. 29.

<sup>33</sup> Lettera di Edward W. Forbes a Umberto Gnoli (10 giugno 1929) in HAMA, *Forbes*, box 37, fold. 915 “Gnoli Count Umberto 1928-1930”.

I remember that I told you that I could arrange to have Mr. Burroughs get permission to X-ray pictures in the National Italian Galleries. But since, I resigned and I am no more *persona grata* at the Direzione Generale delle Belle Arti<sup>34</sup>.

A rendere quel momento ancora più difficile per il lavoro di ricerca del Fogg, un cambio al vertice della Direzione Generale delle Belle Arti faceva sì che Colasanti venisse sostituito da Roberto Paribeni (Roma, 1876-1956). Forbes provò, di conseguenza, ad avvicinare il nuovo direttore.

In luglio scrisse a questi una lunga lettera, ricordandogli come il suo predecessore si era dimostrato interessato all'attività diagnostica sulle opere d'arte che il Fogg Art Museum avrebbe condotto in Italia. Annunciava che Alan Burroughs era in procinto di eseguire le lastre nelle gallerie milanesi e che il segretario dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Valerio Mariani (Roma, 1899-1982), era stato incaricato da Adolfo Venturi di fare da guida al suo ricercatore. Infine, lo rassicurava sulla non nocività dei raggi X, facendo presente come molti musei europei avessero già aderito al progetto dell'archivio radiografico; alla lunga memoria allegava un opuscolo informativo sulla radiodiagnostica, curato da Burroughs<sup>35</sup>. In una situazione così incerta, Gnoli consigliava al direttore americano di rimandare la tappa italiana di Burroughs<sup>36</sup>.

### 3. *Successivi sviluppi dell'attività del Fogg Art Museum in Italia (1929-1932)*

Nel luglio del 1929 Forbes, amareggiato, si confidava con Burroughs: Gnoli era diventato quasi irreperibile e questo poteva essere il sintomo della rinuncia alla collaborazione al progetto del Fogg. Il direttore riferì poi all'allievo di aver ricevuto una lettera da Bernard Berenson. Dalla missiva si evince che anche l'illustre studioso era dubbioso sulla possibilità di compiere indagini diagnostiche in Italia e che gli aveva suggerito di orientarsi prima su altre gallerie europee:

I cannot judge how much you would accomplish of the X-ray business if you came in person. May I ask why you don't attack Dresden, Munich, Vienna, Frankfort, etc., etc., etc. first? I may be mistaken but I should think the more you did elsewhere, the easier here. But I dare say I know too much, and despair too easily<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. Lettera di Umberto Gnoli a Edward W. Forbes, datata 28 giugno 1929, in HAMA, *Forbes*, box 37, fold. 915 "Gnoli Count Umberto 1928-1930". Il "silenzio" di Gnoli è probabilmente da collegarsi alle crescenti incomprensioni politiche che lo studioso stava avendo con il regime, anche a causa delle consulenze per gli acquisti con il Metropolitan Museum di New York e con privati antiquari, attività mal vista dall'amministrazione delle Belle Arti e che forse determinò la controversa chiusura del suo rapporto di lavoro con il ministero.

<sup>35</sup> Cfr. Nucera 2005, pp. 27-28.

<sup>36</sup> Si veda la lettera manoscritta inviata da Umberto Gnoli a Edward W. Forbes (10 luglio 1929) in HAMA, *Forbes*, box 37, fold. 915 "Gnoli Count Umberto 1928-1930".

<sup>37</sup> Si veda la lettera inviata da E. W. Forbes ad A. Burroughs il 9 luglio 1929, in HAMA, *Forbes*,

Nonostante sia Gnoli che Berenson avessero sconsigliato la continuazione delle ricerche nei musei italiani, Forbes contattò Valerio Mariani e, appellandosi all'interesse di questi per la diagnostica artistica<sup>38</sup>, gli chiese di intercedere per Burroughs presso il nuovo Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti; sarebbe stata intenzione del gruppo del Fogg, inoltre, pagare per avere le radiografie<sup>39</sup>.

Forbes definì Mariani: «young and enthusiastic and a very attractive person» e «he will be the best possible person to represent the Italian Government as long as Count Gnoli says he is not in favor now<sup>40</sup>».

Nel novembre del '29 Burroughs presentò la richiesta per realizzare le riprese radiografiche negli Uffizi ma il nullaosta, inizialmente concesso, venne sospeso, e la Direzione Generale si riservò di autorizzare le indagini previa una certificazione ufficiale della non-pericolosità dei raggi X, da emanarsi da parte di autorevoli scienziati italiani. Chiamati in causa dal ministero, i professori Garbasso e Ronchi dell'Università di Firenze espressero il giudizio secondo il quale le opere sottoposte a radiazioni non avrebbero subito danni durante l'esposizione, ma nel lungo periodo era impossibile prevedere la comparsa di alterazioni importanti<sup>41</sup>.

Grazie alla corrispondenza intercorsa tra Burroughs e Forbes, la vicenda, già delineata da Nucera, si arricchisce di particolari significativi.

L'ipotesi degli scienziati italiani mortificava l'attività di ricerca del museo di Boston, che da quasi dieci anni conduceva sperimentazioni in quel campo. Burroughs non considerava Ronchi un ricercatore preparato, diversamente dal fisico Corbino, fervente sostenitore della radiodiagnostica, ma il solo parere favorevole di quest'ultimo non bastò ad autorizzare le radiografie, poiché la decisione sulla non pericolosità dei raggi X doveva essere presa in modo unanime. L'allievo comunicava, pertanto, di esser riuscito ad eseguire solo 17 lastre di qualità scadente su opere confinate nei depositi del museo fiorentino. Aveva inoltre saputo che a Roma qualcuno stava già facendo degli esperimenti radiografici sui dipinti e, credendo che quello della dannosità fosse solo un pretesto, arrivò ad ipotizzare che le istituzioni avrebbero preferito lasciare

box 106, fold. 2312 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938".

<sup>38</sup> Valerio Mariani, allievo di Adolfo Venturi, fu l'autore di un precoce saggio sull'applicazione della radiografia applicata alle opere d'arte (Mariani 1932), di uno scritto successivo (Mariani 1937, pp. 189-196) e di un'entusiasta relazione sulla *Conferenza* del '30, alla quale lo studioso partecipò come uditore (Mariani 1931, pp. 126-132). Sull'interesse di Mariani nei confronti della diagnostica artistica si veda Cardinali, De Ruggieri 2013b, pp. 122-126.

<sup>39</sup> Edward W. Forbes a Valerio Mariani (16 luglio e 15 ottobre 1929), in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray-Miscellaneous Correspondence; from Sept. 1934".

<sup>40</sup> Memorandum per Alan Burroughs (15 ottobre 1929), citato anche in Bewer (2010, p. 103), in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938 (44); Correspondence and Reports".

<sup>41</sup> Cfr. Nucera 2005, pp. 31-32.



l'esclusiva di un'eventuale scoperta, rivelata dalla radiografia, ad uno studioso di nazionalità italiana<sup>42</sup>.

Nell'importante missiva si ritrova infine un accenno all'ambasciatore argentino Fernando Perez (Buenos Aires, 1863-Parigi, 1935), creatore della "Pinacologia", con il quale Burroughs ebbe modo di imbattersi proprio in Italia<sup>43</sup>.

Dalla fine del 1929 l'attenzione del Fogg si era concentrata anche sulle gallerie milanesi. Burroughs aveva trovato un vivace interlocutore in Ettore Modigliani (Roma, 1873-Milano, 1947), dal 1923 Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Lombardia<sup>44</sup>. In quel momento il funzionario era impegnato con l'allestimento della "Mostra d'arte italiana a Londra" e gli propose di radiografare le opere che da Milano erano in partenza per la Gran Bretagna, scavalcando il diniego ufficiale del ministero<sup>45</sup>. L'offerta non poteva non rendere entusiasta il ricercatore americano che si diceva pronto a compiere

<sup>42</sup> Forse il riferimento è al Gabinetto di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà di Roma. Il laboratorio, istituito nel 1929, offriva ai privati un servizio per la certificazione dell'autenticità dei preziosi in loro possesso grazie all'impiego di analisi chimico-fisiche (Sapori 1934, pp. 726-727). Le radiografie riguardavano i manoscritti, le stampe, le stoffe, i cristalli naturali ma anche i dipinti, poiché «nei quadri la radiografia serve per rivelare ciò che si nasconde sotto lo strato visibile del colore; come tracce di pentimenti dell'autore, rifacimenti e restauri. Il principio della ricerca si basa prevalentemente, oltre che sulle qualità dei colori successivamente adoperati, anche sul vario spessore degli strati sovrapposti», Moretti 1934, p. 175. Per la documentazione sul gabinetto in questione cfr. De Ruggieri 2002, pp. 52-53 e Nucera 2005, pp. 52-64.

<sup>43</sup> Si vedano le lettere (in particolare la missiva del 19 novembre 1929 inviata da Burroughs a Forbes) in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-ray-Alan Burroughs 1927-1938. Correspondence and Reports". Il medico e diplomatico Fernando Perez, fondatore nel 1931, al Louvre, del "Laboratoire pour l'étude scientifique de la peinture", fu l'inventore di una scienza per lo studio dei dipinti, la *Pinacologie* (cfr. Perez 1930, pp. 18-19 e Perez 1931, pp. 1-2). Questa si basava principalmente sull'osservazione dell'impasto pittorico con un apparecchio da lui ideato, il "pinascopio", che, avvalendosi della luce radente, poteva evidenziare discontinuità, alterazioni e imperfezioni della superficie. In Italia tale metodologia suscitò pareri discordanti: da un lato rivestirà un ruolo fondamentale nella costituzione del gabinetto pinacologico del soprintendente Sergio Ortolani (cfr. *infra* nota n. 63), dall'altro, la nuova scienza verrà giudicata negativamente dallo storico dell'arte Roberto Longhi come una delle «periodiche rifioriture positivistiche sul corpo martoriato della critica d'arte». Cfr. R. Longhi, relazione del 15 agosto 1937 in Cardinali *et al.* 2002, pp. 261-263.

<sup>44</sup> Ettore Modigliani dal 1909 venne assegnato alla guida della Soprintendenza alle Gallerie e Musei Medioevali e Moderni di Milano, Como, Bergamo, Brescia, Sondrio, Cremona e Pavia; qui, nel '23, assunse il ruolo di Soprintendente di prima classe ma solo fino al 1938, anno in cui venne espulso dal servizio perché di origine ebraica (Pacia 2007, pp. 384-397). L'interesse del direttore della Pinacoteca di Brera nei confronti della diagnostica artistica è confermato anche dall'intenzione, nel 1931, di voler radiografare un'opera di quella galleria che era stata segnalata come un falso; esprimendo la sua soddisfazione per lo smascheramento della contraffazione grazie ai raggi X, Modigliani ammise che l'esperienza ottica del conoscitore fu comunque un elemento fondamentale nella valutazione complessiva dell'opera d'arte. Cfr. Nucera 2005, p. 31.

<sup>45</sup> Sfortunatamente è stato impossibile identificare, per la mancanza di altri riferimenti diretti nei documenti, su quali opere in partenza per la "Mostra d'arte italiana a Londra" (Burlington House, 1930) vennero eseguite le radiografie.

le indagini nella Pinacoteca di Brera e sui quadri della collezione di Bernard Berenson, quest'ultime già in programma da tempo<sup>46</sup>.

Mentre negli Stati Uniti progredivano gli studi in materia di diagnostica artistica e nelle gallerie europee la spedizione radiografica procedeva con discreto successo, la situazione in Italia, nonostante l'aiuto di Modigliani, non accennava a sbloccarsi<sup>47</sup>.

Il soprintendente stava incontrando le prime difficoltà con il regime fascista a seguito del suo rifiuto di iscriversi al partito e nel 1939, dopo l'approvazione delle leggi razziali, verrà espulso dall'amministrazione delle Belle Arti perché di religione ebraica. Permaneva inoltre l'obbligo di dimostrare che i raggi X non avrebbero danneggiato le opere.

A tal proposito, il contatto milanese di Burroughs, l'ingegnere Curzio Reimann, tramite il Dipartimento di Chimica dell'Università di Roma, avrebbe procurato «a clean bill of health for the X-ray», un *certificato di buona salute* delle radiazioni assorbite dall'opera durante la ripresa radiografica<sup>48</sup>. In ogni caso, a detta di Burroughs, senza impegnarsi per ottenere l'approvazione del Duce, ogni sforzo sarebbe stato vano<sup>49</sup>.

Forbes, ripresa la corrispondenza con Adolfo Venturi nel 1930, si lamentava che le promesse fatte da Arduino Colasanti non erano state mantenute, e che né Mariani né Paribeni avevano ricevuto Burroughs. Il direttore gli chiese poi quali fossero state le sue impressioni in merito alla *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte*, che si era tenuta poco tempo prima e alla quale lo studioso italiano aveva partecipato come uditore. Venturi rispondeva, con fermezza, che nessuna scienza poteva spodestare il primato dell'occhio del conoscitore<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Si veda la lettera manoscritta, stilata da Alan Burroughs e inviata il 16 dicembre 1929 a Edward W. Forbes, in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-ray-Alan Burroughs 1927-1938. Correspondence and Reports". Le radiografie delle opere della collezione di Bernard Berenson, con tutta probabilità quelle eseguite da Alan Burroughs, si trovano nella fototeca di Villa I Tatti.

<sup>47</sup> Si veda la lettera in cui Forbes comunica a Burroughs i successi ottenuti da James J. Rorimer del Metropolitan Museum di New York nell'applicazione dei raggi ultravioletti (17 dicembre 1929); nella stessa missiva si evince che Forbes e Burroughs dovevano essere in contatto con Hans Posse, direttore della Gemäldegalerie di Dresda (1913-1942), tristemente famoso per le requisizioni di opere d'arte e agente in Italia del numero due del regime nazista, Hermann Wilhelm Göring, in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2311 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938; Correspondence and Reports".

<sup>48</sup> Nel 1938 l'ingegnere Curzio Reimann depositò il marchio di fabbrica del suo laboratorio elettromeccanico con sede in Cusano-Milanino, specializzato nella produzione di apparecchi generatori di raggi all'ultravioletto e all'infrarosso; si evince, dunque, che tale Reimann doveva essere uno dei pochi esperti locali in materia (l'informazione è ricavata da <<http://dati.acs.beniculturali.it/mmm/local/>>, 08.03.2018).

<sup>49</sup> A. Burroughs a Edward W. Forbes (2 gennaio 1930), in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2312 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938; Correspondence and Reports".

<sup>50</sup> «Vedrò di far riprendere al Mariani e al Paribeni la corrispondenza relativa alle vostre importanti ricerche. Speravo di vederla al Congresso di Bruxelles; ma, purtroppo, Ella non è venuta. La Conferenza della Società della Corporation Intellectuelle ha avuto poca importanza per

Nonostante gli insuccessi di Burroughs e Forbes, inaspettatamente, una conquista si deve ad un altro protagonista del laboratorio americano, George L. Stout.

In occasione della *Conferenza*, Stout ebbe modo di avvicinare Achille Bertini Calosso (Perosa Argentina, 1882-Roma, 1955). Al soprintendente, direttore dal 1924 della Galleria Borghese, il ricercatore americano propose l'esecuzione di alcuni saggi radiografici su due opere: un *Ritratto di Donna* di scuola di Giorgione e il *Ritratto di Donna con gli attributi di Santa Caterina* di Ridolfo del Ghirlandaio. Le spese per le analisi diagnostiche (realizzate con le attrezzature del Gabinetto di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà) sarebbero state sostenute dal Fogg, e nel 1933 si giungerà alla scoperta della *Dama col liocorno* di Raffaello Sanzio<sup>51</sup>.

Nella primavera del 1932 Forbes annunciava una nuova venuta in Italia di Alan Burroughs, prevista per il settembre di quell'anno<sup>52</sup>.

Finalmente, complice anche il nascente interessamento verso la diagnostica artistica da parte degli studiosi italiani, forse un effetto della *Conferenza per lo studio dei metodi scientifici*, Mariani s'impegnò a organizzare l'incontro tra Forbes e Paribeni<sup>53</sup>.

#### 4. La seconda X-rays expedition

All'inizio degli anni Trenta il Fogg Art Museum poté contare sull'appoggio del nobile, mercante d'arte e politico Alessandro Contini Bonacossi (Ancona, 1878-Firenze, 1955).

Nel maggio del 1932, durante un soggiorno a Boston con la famiglia, il conte visitò il laboratorio del Fogg Art Museum: in quell'occasione conobbe Edward W. Forbes e, indirettamente, Alan Burroughs, in quel momento impegnato in Europa.

In virtù poi della sua attività di commerciante antiquario, Contini Bonacossi, dal 1918 fino alla seconda guerra mondiale, collaborò frequentemente con Roberto Longhi (Alba, 1890-Firenze, 1970). La stima di Longhi, quella di

me, perché la scienza non potrà mai arrivare dove l'occhio esperto arriva. E si voleva farla arrivare troppo lontano. Vi sono certi limiti che solo la sensibilità d'uno studioso, d'un conoscitore può varcare. Non è vero?», Adolfo Venturi a E.W. Forbes (24 ottobre 1930), in HAMA, *Forbes*, box 94, fold. 2097 "Venturi, Senatore Adolfo 1924-1937, 1963".

<sup>51</sup> Cfr. Nucera 2002, p. 7 e ss e Nucera 2005, p. 33; i documenti sono consultabili anche in <<http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/minisiti/Liocorno/home.html>>, 08.03.2018.

<sup>52</sup> Si vedano le lettere tra Arduino Colasanti ed Edward W. Forbes (marzo-aprile 1932) e la lettera di Forbes a Valerio Mariani (6 giugno 1932), in HAMA, *Forbes*, box 107, folders 2318-2319-2321 "X-Ray-Miscellaneous Correspondence; from Sept. 1934".

<sup>53</sup> Lettera di Valerio Mariani a Roberto Paribeni (16 settembre 1932). Cfr. Nucera 2005, p. 33.

Bernard Berenson e la vicinanza al regime fascista ne facevano un appoggio molto influente per il museo americano<sup>54</sup>.

Con la disponibilità di Contini e la consulenza di Valerio Mariani, Forbes, nell'ottobre del '32, predisponeva una lista di opere d'arte da sottoporre ai raggi X. Le ricognizioni radiografiche si sarebbero svolte nella Pinacoteca di Brera, agli Uffizi e nei musei di Roma; in un secondo momento si sarebbe tentato anche con quelli di Venezia, Napoli, Siena e Perugia. Per la Pinacoteca Vaticana andava richiesta l'autorizzazione al direttore Bartolomeo Nogara (Bellano, 1868-Roma, 1954)<sup>55</sup>, Mariani, inoltre, avrebbe messo Forbes in contatto con Luigi Serra, un esperto nella fotografia di opere d'arte, direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale<sup>56</sup>.

Forbes scrisse nuovamente a Paribeni: lo ringraziò per aver accettato di incontrarlo a Roma e gli espresse la sua soddisfazione per la volontà di cooperare nell'esecuzione delle *shadowgraphs* nelle gallerie italiane. L'accordo con il Fogg Art Museum prevedeva che questo avrebbe corrisposto un compenso all'esecutore materiale delle lastre e si sarebbe servito dei positivi per un uso esclusivamente didattico, lasciando i diritti di pubblicazione allo Stato italiano<sup>57</sup>. Alle notevoli spese, data la gran quantità di radiografie che questa volta Forbes e Burroughs si erano prefissati di eseguire, rimediò il Contini Bonacossi. Il nobile si occupò di assicurare il sostegno economico del mecenate americano Samuel Henry Kress (Cherryville, 1863-New York, 1955), interessato a collaborare nella costituzione dell'archivio radiografico del museo di Cambridge<sup>58</sup>.

La seconda *X-Rays expedition* avrebbe preso il via nel settembre del 1936 con le analisi diagnostiche sulle opere dei grandi artisti della Galleria Borghese, della Galleria Doria-Pamphilj e della Pinacoteca Vaticana; John Walker III

<sup>54</sup> Il 18 settembre del 1932 Forbes ringraziava il Contini Bonacossi per la sua offerta di aiutarlo nella campagna radiografica nei musei italiani. Cfr. HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2321 "X-Ray-Miscellaneous Correspondence; from Sept. 1934". La notizia del viaggio dei Contini Bonacossi a Cambridge è riportata da De' Giorgi (1988, pp. 72-73), al volume si rimanda per la ricostruzione del rapporto tra il nobile e Roberto Longhi.

<sup>55</sup> Su Bartolomeo Nogara e sulla nascita del Gabinetto di Applicazioni e Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani (oggi GRS), laboratorio istituito tra il 1939 ed il 1942 con il compito di eseguire le indagini diagnostiche in supporto al Laboratorio di Restauro delle Pitture, si vedano De Angelis 2009, pp. 14-31; Cecchini 2013, pp. 431-445; Vistoli 2013, pp. 663-665; Cecchini 2015, pp. 406-478.

<sup>56</sup> Appunto di Edward W. Forbes per Alan Burroughs (ottobre 1932), in HAMA, *Forbes*, box 106, fold. 2311 "X-Ray-Alan Burroughs 1927-1938 (44); Correspondence and Reports". Su Luigi Serra (Napoli, 1881-Roma, 1940) si veda Serra Crispolti 2006.

<sup>57</sup> Edward W. Forbes a Roberto Paribeni (5 ottobre 1932), in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2318 "X-Ray Miscellaneous Correspondence; Nov. 1925-Sept. 1934"; alla lettera è allegata la lista delle radiografie che il Fogg intendeva eseguire nella Pinacoteca di Brera.

<sup>58</sup> Lettere del maggio-giugno '36, stilate da Edward W. Forbes e indirizzate ad Alessandro Contini Bonacossi, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2321 "X-Ray--Miscellaneous Correspondence; from Sept. 1934" e box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

(Pittsburgh, 1906-Amberley, 1995), funzionario dell'American Academy in Rome e allievo prediletto di Bernard Berenson<sup>59</sup>, affiancando Alan Burroughs, avrebbe supervisionato alle riprese<sup>60</sup>.

Nell'inverno del '36, Walker III riferiva a Forbes di aver avuto una conversazione con Bartolomeo Nogara. Nogara gli aveva parlato di Vito Mameli (Munavera, 1885-Roma, 1977), un restauratore che godeva della sua fiducia ed era in possesso di un apparecchio radiografico. Poco dopo, Mameli sarebbe stato incaricato dell'esecuzione delle lastre nella Pinacoteca Vaticana per conto del Fogg<sup>61</sup>.

Forbes si domandava se, oltre agli sforzi del Contini Bonacossi, non fosse stato anche merito della scoperta, avvenuta grazie alle radiografie, del nuovo Raffaello nella Galleria Borghese, a stimolare l'interesse degli italiani nei confronti della diagnostica artistica e ad accrescere la credibilità del lavoro di ricerca del suo museo<sup>62</sup>.

Nel febbraio del 1937 John Walker III entrerà in contatto con Sergio Ortolani (Feltre, 1896-Cuneo, 1949). Il giovane direttore del Museo Nazionale, dopo avergli mostrato con orgoglio la sua collezione di fotografie a luce radente, gli confidò di aver già fatto radiografare a sue spese un certo numero di dipinti. Per le radiografie Ortolani si era avvalso dell'aiuto di un professore dell'università, ma sperava di avere presto denaro a sufficienza per acquistare un apparecchio per il suo laboratorio<sup>63</sup>. A tal proposito, cavalcando l'interesse di Ortolani nei

<sup>59</sup> John Walker III studiò Storia dell'arte ad Harvard dove frequentò i corsi di Paul J. Sachs. Venne in Italia nel 1930 con Bernard Berenson, al quale era legato da una profonda amicizia. Dal 1935 al 1939 fu professore incaricato all'American Academy in Rome e, successivamente, *Chief Curator* alla National Gallery of Art di Washington. Nel 1939 e dal 1956 al 1969 sarà *Director* e poi *Director Emeritus* dello stesso museo. Sulle tappe che segnarono la carriera di uno dei più importanti storici dell'arte statunitensi cfr. Walker 1974, per il legame con Berenson si veda Brown 2014, pp. 269-281.

<sup>60</sup> Si veda la lettera inviata dalla segretaria di Edward W. Forbes ad Alan Burroughs (6 agosto 1936), in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>61</sup> Per la biografia di Vito Mameli, ad oggi ancora lacunosa, si veda <[http://www.associazionejovanniseccosuardo.it/?q=ARCO\\_AVM](http://www.associazionejovanniseccosuardo.it/?q=ARCO_AVM)>, 08.03.2018.

<sup>62</sup> Si veda la lettera di John Walker III a Edward W. Forbes, datata 11 dicembre 1936, la risposta del direttore del Fogg del 13 gennaio 1937 e, ancora, la missiva inviata da Walker III a Forbes il 3 febbraio 1937, in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937" e fold. 2336 "X-Ray Correspondence with John Walker; See X-Ray Correspondence of E.W.F. in Europe 1937 [1936-1937]".

<sup>63</sup> Lettera di J. Walker a E.W. Forbes (22 febbraio 1937) in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937". Sull'Istituto di Pinacologia e Restauro, creato nel 1932 da Sergio Ortolani all'interno del Museo Nazionale di Napoli, cfr. Cardinali *et al.* 2002, pp. 250-263; De Rosa 2005, pp. 75-106; De Rosa 2012; Cardinali, De Ruggieri 2013a, pp. 317-329; Cerasuolo 2013, pp. 192-223 e pp. 213-214. La collezione di fotografie che Ortolani mostrò a Walker III è probabilmente quella formata dagli scatti ottenuti con la tecnica di ripresa ideata da Fernando Perez.



confronti della diagnostica artistica, Forbes inviava a Walker III la lista con le opere d'arte che avrebbe gradito analizzare ai raggi X nel museo napoletano.

Nell'aprile del 1937 Walker ottenne il permesso per le ricerche nella Pinacoteca Capitolina e, avendo sentito parlare di un posto dove si conducevano da tempo indagini diagnostiche, prometteva a Forbes che sarebbe andato presto a visitarlo<sup>64</sup>. Il laboratorio menzionato doveva essere ancora una volta il Gabinetto di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà perché, di lì a poco, il docente dell'American Academy avrebbe procurato a Forbes il contatto del fisico Aroldo de Tivoli, impiegato presso quell'istituzione<sup>65</sup>.

Il 26 maggio, Forbes, Walker, Nogara e Biagetti iniziarono ad esaminare le opere della Pinacoteca Vaticana, a cominciare dal *S. Girolamo* vinciano, il cui supporto e la preparazione a gesso risultarono particolarmente danneggiati dai tarli<sup>66</sup>. Parallelamente gli studiosi aggiornavano le loro liste. Prima dell'estate del '37 risultavano così radiografati il Polittico Quaratesi di Gentile da Fabriano, il *Transito della Vergine*, pannello della predella della Pala Colonna di Masolino da Panicale, e la *Pietà* di Carlo Crivelli.

Tuttavia, dopo le radiografie sulla *Sant'Elena* del Veronese, per i problemi famigliari di Walker e le continue assenze di De Tivoli (impegnato con il suo insegnamento universitario), il lavoro di ricerca in Vaticano subì una battuta d'arresto. Si pensò allora di far tornare Burroughs in Italia con il sostegno di una borsa di studio<sup>67</sup>.

Nell'estate del 1937 fa nuovamente la sua comparsa Bernard Berenson, evidentemente interessato al lavoro del Fogg, e Forbes, pensando di fare cosa gradita, gli domandò se avesse il desiderio di esaminare i positivi ai raggi X delle opere conservate nella Pinacoteca Capitolina.

Oggi, nella *Collection of X-Radiographs* si conservano molte delle radiografie eseguite nel '37 da Alan Burroughs in Italia. Tra queste, il *Ritratto di Clemente IX* di Carlo Maratti della Pinacoteca Vaticana, che rivelò un'esecuzione lineare senza variazioni nel suo percorso (figg. 3-4)<sup>68</sup>, e quelle del *Ratto di Europa*

<sup>64</sup> Si vedano le lettere di Forbes a Walker del marzo 1937, le liste allegate con le opere d'arte da radiografare e quella del 6 aprile 1937, inviata da Walker a Forbes. Cfr. HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>65</sup> Si veda, ancora, la lettera inviata da John Walker III a Edward W. Forbes il 6 aprile 1937 e quella spedita dal secondo ad Aroldo De Tivoli (29 maggio 1937), in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2335 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>66</sup> Il *San Girolamo* venne radiografato con l'ausilio del De Tivoli prima della fine del maggio del 1937. Cfr. la missiva di Edward W. Forbes a John Walker III del 5 giugno 1937, in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937". Sull'opera si veda Clayton 2016, pp. 177-184, per le condizioni e la tecnica esecutiva cfr. la relazione del restauro condotto sul finire degli anni Venti (Nogara 1931, pp. 241-245) e Colalucci 1993, pp. 109-110. Per gli studi di radiografici del Fogg su Leonardo da Vinci si veda Burroughs 1971, pp. 82-88.

<sup>67</sup> Lettera di Walker a Forbes (s.d.), in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>68</sup> Per il *Ritratto di Clemente IX* di Carlo Maratti cfr. la scheda di R. Leone in Tittoni *et al.* 2004, pp. 86-87.

del Veronese della Pinacoteca Capitolina (fig. 5), replica con varianti della tela conservata oggi in Palazzo Ducale a Venezia; nel dipinto del Campidoglio *Europa* rivolge lo sguardo verso l'alto ma la radiografia svelò un significativo pentimento nella posizione della testa della fanciulla (fig. 6)<sup>69</sup>.

### 5. La collaborazione con Piero Sanpaolesi e le radiografie alla Mostra Giottesca (1937)

Il 30 giugno del 1937 Forbes entrava in contatto con il personale del laboratorio di restauro delle gallerie fiorentine; dopo aver illustrato a Piero Sanpaolesi (Rimini, 1904-Firenze, 1980) come molti musei stranieri avessero già aderito alla loro iniziativa, si diceva disposto a pagare 2.400 lire per una trentina di *shadowgraphs* da prendersi sulle opere d'arte conservate in palazzo Pitti e agli Uffizi. I dipinti da sottoporre ai raggi X (anche in questo caso il Fogg avrebbe usato i positivi come materiale didattico per gli studenti) sarebbero stati scelti di comune accordo, prediligendo le opere più famose, in modo da evitare «spiacevoli sorprese» che avrebbero danneggiato l'autorevolezza critica degli studiosi italiani<sup>70</sup>.

Sanpaolesi, curatore degli aspetti tecnico-scientifici del laboratorio, acconsentì, dal momento che nel luglio del 1937 si accingeva a fotografare ai raggi X la *Madonna del Granduca*, il *Ritratto del Cardinale Inghirami* di Raffaello e il *Concerto* di Giorgione; agli Uffizi, il *Tondo Doni* di Michelangelo, l'*Annunciazione* di Leonardo, il *Battesimo di Cristo* del Verrocchio, la *Calunnia*

<sup>69</sup> Si veda la lettera inviata da Edward W. Forbes a Bernard Berenson il 28 giugno 1937, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2333 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937". Le prime opere ad essere trasportate nella sala Santa Petronilla furono un «pesantissimo dipinto» di Cola dell'Amatrice (il *Transito* e l'*Assunzione della Vergine*), il *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese e un'opera di Giacomo Francia (forse la *Presentazione al Tempio*). Per i dipinti citati si rimanda al catalogo della Pinacoteca Capitolina (Guarino, Masini 2006, pp. 17-18, 82-83, 110-111), per il *Ratto d'Europa* si veda anche la scheda n. 28 in Acidini Luchinat, Capretti 2002, p. 335.

<sup>70</sup> Si veda la lettera inviata da Edward W. Forbes a Piero Sanpaolesi il 30 giugno 1937, in HAMA, *Forbes*, box 108, fold. 2334 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937". Nel 1934 il giovane ispettore Ugo Procacci (Firenze, 1905-1991) aveva ufficialmente fondato, con il soprintendente Giovanni Poggi (Firenze, 1880-1961), un moderno laboratorio di restauro nei locali della "Vecchia Posta", di fronte agli Uffizi. Il gabinetto, attivo sin dal 1932, disponeva di un'equipe multidisciplinare formata dall'architetto e ingegnere Piero Sanpaolesi, da Augusto Vermehren, «maestro del restauro scientifico», e dai tecnici Teodosio Sokolow e Gaetano Lo Vullo. Sulla nascita del laboratorio fiorentino cfr. Paolucci 1986, pp. 33-39 e Mieli Pacifici, Foraboschi 2014, pp. 376-386. Per le prime esperienze diagnostiche si vedano Castelfranco 1934-35, pp. 462-465; Procacci 1936, pp. 364-383; Rinaldi 2006, pp. 27-47. Sul precoce interesse di Piero Sanpaolesi nei confronti della diagnostica artistica cfr. Sanpaolesi 1938, pp. 495-505 e, sull'attività dello studioso, Spinosa 2011.

di Botticelli e il *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere* del Barocci, che rivelò l'uso da parte dell'artista di una tela già dipinta (figg. 7-8)<sup>71</sup>.

Nel dicembre del '37 l'ingegnere inviava a Forbes l'elenco delle lastre realizzate<sup>72</sup>.

Nello stesso momento in cui Fogg rivolgeva l'attenzione verso le opere conservate nei musei fiorentini, lo storico dell'arte Richard Offner (Vienna, 1889-Borgo S. Lorenzo, 1965) si stava occupando della redazione dei primi volumi del monumentale *Critical and historical corpus of florentine painting*, che erano stati preceduti da *Studies in florentine painting, the fourteenth century* (1927). Approfitando dello svolgimento, tra l'aprile e l'ottobre del 1937, della "Mostra Giottesca", dove Offner figurava nella commissione esecutiva, Forbes in accordo con il primo decise di finanziare un gran numero di riprese radiografiche sulle opere che dopo la chiusura dell'esposizione stavano per essere ricollocate nelle loro sedi originarie. Vennero così sottoposte ai raggi X alcune parti del Crocifisso di Giotto in Santa Maria Novella e altri pezzi che nemmeno erano stati mostrati al pubblico, come la *Madonna con Bambino* attribuita all'Orcagna della chiesa di SS. Apostoli<sup>73</sup>. In quell'occasione, il direttore del Fogg ebbe modo di discutere con il team del laboratorio fiorentino anche di problemi di restauro<sup>74</sup>.

Nell'agosto del 1938 Procacci aveva terminato lo sviluppo delle lastre che, a suo dire, avevano dato risultati sorprendenti<sup>75</sup>.

Dalla seconda metà dell'anno si avviano verso la conclusione anche le ricerche diagnostiche nelle pinacoteche romane. In aprile Vito Mameli aveva fatto delle riprese soddisfacenti, diciotto radioscopie erano state eseguite su nove opere della Pinacoteca Capitolina.

<sup>71</sup> Si veda, in particolare, la lettera inviata a Forbes da Sanpaolesi il 21 settembre 1937, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2333 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937". Un accenno alla radiografia della *Calunnia* di Botticelli lo troviamo anche in Burroughs (1971, p. 81). Per il *Ritratto di Francesco Maria II Della Rovere* di Federico Barocci si veda la scheda n. XIV.1 in Dal Poggetto 2004, p. 458 e Mann, Bohn 2012, p. 317.

<sup>72</sup> Cfr. la lettera di Piero Sanpaolesi a Edward W. Forbes (20 dicembre 1937) in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2332 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>73</sup> Si veda la lista con le opere radiografate in occasione della "Mostra Giottesca" in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2333, "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937" e le lettere, variamente datate agosto-dicembre 1937, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2328 "X-Ray-Re Giottesque Show of 1937". La "Mostra Giottesca", tra le più importanti manifestazioni artistiche dell'era fascista, si svolse nell'ambito delle celebrazioni del sesto centenario dalla morte di Giotto. L'esposizione è stata oggetto di studio (con il sostegno di una consistente documentazione d'archivio) da parte di Monciatti (2008 e 2010), il quale, tuttavia, non ha trovato riferimenti alle indagini radiografiche commissionate dal Fogg, ciò induce a pensare che l'accordo tra Poggi, Sanpaolesi, Procacci, Offner e Forbes fosse stato fatto senza richiedere l'autorizzazione ufficiale del ministero.

<sup>74</sup> La lettera Edward W. Forbes a George L. Stout del 26 giugno 1937 è riportata in Contreras de Berenfeld 2008, p. 186.

<sup>75</sup> Si veda la lettera di Ugo Procacci per Edward W. Forbes (18 luglio 1938), in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2328 "X-Ray-Re Giottesque Show of 1937".

Sul finire degli anni Trenta volge così al termine la seconda campagna radiografica del Fogg Art Museum. Nonostante gli sforzi di Burroughs e di Forbes, solo una minima parte del materiale diagnostico raccolto nel nostro Paese verrà pubblicata in *Art Criticism from a Laboratory*, mentre un set delle radiografie scattate nella Pinacoteca Vaticana e agli Uffizi sarà inviato a Berenson per la sua fototeca di Villa I Tatti, come omaggio allo studioso da parte degli americani<sup>76</sup>.

Gli eventi che seguirono l'attacco della Polonia da parte della Germania, nel settembre del '39, la conseguente entrata in guerra dell'Italia e quella degli Stati Uniti nel 1941, furono solo i primi passi verso una tragedia collettiva che avrebbe sconvolto il mondo intero e che non avrebbe lasciato spazio, per ovvie ragioni, al prosieguo delle collaborazioni in materia di diagnostica artistica tra Fogg e i musei italiani<sup>77</sup>.

#### *Riferimenti bibliografici/References*

- Acidini Luchinat C., Capretti E. (2002), *Il mito di Europa. Da fanciulla rapita a continente*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 11 giugno 2002-6 gennaio 2003), Firenze: Giunti.
- Agosti G. (1996a), *I diversi mestieri di uno storico dell'arte "mancato": Mario Soldati*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 59, pp. 33-41.
- Agosti G. (1996b), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia: Marsilio.
- Ainsworth M.W. (2005), *From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, «The Getty Conservation Institute Newsletter», n. 20, 1, pp. 4-10.
- Bernardi E. (2014), *La nascita del Fogg Museum di Harvard attraverso la corrispondenza Forbes-Berenson (1915-1928)*, «Predella», n. 34, pp. 415-481.
- Bewer F.G. (2001), *Technical Research and the Care of Works of Art at the Fogg Art Museum (1900 to 1950)*, in *Past practice, Future Prospects*, edited by A. Oddy, S. Smith, London: British Museum, pp. 13-18.

<sup>76</sup> Si veda la corrispondenza tra Edward W. Forbes e John Walker III tra l'aprile e il giugno del 1938, in HAMA, *Forbes*, box 107, fold. 2332 e fold. 2333 "X-Ray Correspondence of E.W.F.; Begun in Europe Summer 1937".

<sup>77</sup> I protagonisti del Fogg si distinsero anche durante la guerra: George L. Stout, ad esempio, venne reclutato nel 1943 nel "Monuments, Fine Arts and Archives section" (MFA), gruppo militare che si occupò del recupero e della messa in sicurezza delle opere d'arte saccheggiate dai nazisti. Per approfondimenti si veda Bewer 2010, pp. 211-255.

- Bewer F.G. (2010), *A laboratory for art. Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, New Haven: Yale University Press.
- Biganti T. (2007), *Umberto Gnoli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna: Bononia University Press, pp. 284-291.
- Blake E.M. (1919), *The Necessity of Developing the Scientific and Technical Bases of Art*, «Art Bulletin», n. 1, pp. 31-38.
- Brown D.A. (2014), *Bernard Berenson and Paul Sachs. Teaching Connoisseurship*, in *Bernard Berenson formation and heritage*, edited by J. Connors, L.A. Waldman, Cambridge: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, pp. 269-281.
- Burroughs A. (1926), *Art and the X-ray*, «Atlantic Monthly», pp. 520-527.
- Burroughs A. (1928), *Notes on the Principles and Process of X-ray Examination of Paintings*, in *The Smithsonian Report for 1927*, Washington: Government printing office, pp. 529-533.
- Burroughs A. (1929), *Coöperation in X-ray Research*, «Notes (Fogg Art Museum)», 4, n. 2, pp. 153-157.
- Burroughs A. (1931), *Some Aesthetic Values Recorded by the X-ray*, «Art Studies», n. 2, pp. 59-71.
- Burroughs A. (1936), *A library of artists' techniques*, «Bulletin of the Fogg Art Museum», 3, n. 5, pp. 50-52.
- Burroughs A. (1971), *Art Criticism from a Laboratory*, Westport: Greenwood Press; prima edizione Boston: Little Brown & Co., 1938.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B., Soriani P. (1994), *Anamnesi e diagnosi. La diagnostica artistica tra pensiero critico e conservazione*, «Kermes», n. 19, pp. 43-50.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B., Falcucci C. (2002), *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma: Palombi Editore.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013a), *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli: Luciano Editore, pp. 317-329.
- Cardinali M., De Ruggieri M.B. (2013b), *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *Catalano 2013*, pp. 107-149.
- Cardinali M. (2016), *Diagnostica artistica*, Technical Studies, Technical Art History, *rinnovamento della connoisseurship o nuova Storia dell'Arte?*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti e prospettive*, a cura di S. Albl con A. Aggujaro, Roma: Artemide, pp. 173-186.
- Cassanelli R. (1996), *L'arte. Critica e conservazione*, Milano: Jaca Book.



- Castelfranco G. (1934-35), *Radiografia di dipinti. Un'opera sconosciuta di Pacino di Buonaguida*, «Bollettino d'arte», XXVIII, pp. 462-465.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (2013), *In viaggio per i musei d'Europa negli anni Trenta del Novecento. Studi di Biagio Biagetti per la Pinacoteca Vaticana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma: Campisano Editore, pp. 431-445.
- Cecchini S. (2015), *Biagio Biagetti e la costituzione del laboratorio di restauro delle pitture in Vaticano (1921), in 1860-1970. Il restauro archeologico in Italia. Fonti storiche e pratiche disciplinari*, a cura di M. Micheli, Roma: Archivio Centrale dello Stato, pp. 406-478.
- Cerasuolo A. (2013), *L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta*, in Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi, pp. 192-223.
- Clayton M. (2016), *Leonardo's anatomical studies and his artistic practice, and proposals for the St Jerome*, in *Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza*, Atti del convegno (Milano, Politecnico di Milano, 13-14 maggio 2005) a cura di P.C. Marani, R. Maffeis, Busto Arsizio (Va): Nomos, pp. 177-184.
- Colalucci G. (1993), *Leonardo's St. Jerome. Notes on technique, state of conservation and its restoration*, in *High Renaissance in Vatican. The Age of Julius II and Leo X.*, ed. by M. Koshikawa, M.J. McClintock, Tokyo: The National Museum of Western Art, vol. II, pp. 109-110.
- Contreras de Berenfeld C. (2008), *The impact of Brandi's restoration theory in the United States, with a focus on George Stout*, in *Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni*, a cura di G. Basile, Saonara (Pd): Il Prato Casa Editrice, pp. 183-190.
- Cuno J. (1996), *Edward W. Forbes, Paul J. Sachs, and the Origins of the Harvard University Art Museums*, in *Harvard's Art Museums: 100 years of collecting*, New York: Abrams, pp. 10-35.
- Dal Poggetto (2004), *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, catalogo della mostra (Urbino, Pesaro, Senigallia, 2003-2004), Milano: Electa.
- Dalai Emiliani M. (2010), *Storia dell'arte, diagnostica artistica e restauro. Bilancio e prospettive di una collaborazione controversa*, in *Materiali e tecniche della pittura murale del Quattrocento: storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, Atti del convegno internazionale (Roma, 20-22 febbraio 2002), a cura di M. Fabjan, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Roma: ENEA, vol. I, pp. 15-18.

- De Angelis M.A. (2009), *I Musei Vaticani all'epoca dei Patti Lateranensi. Evoluzione e modernizzazione dei Musei della Santa Sede nel pensiero e negli scritti del Direttore Generale Bartolomeo Nogara (1920-1954), conservati in Archivio Storico*, in *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi. 1929-2009*, a cura di A. Paolucci, C. Pantanella, Firenze: Giunti, pp. 14-31.
- De' Giorgi E. (1988), *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Milano: Mondadori.
- De Rosa F. (2005), *Per una "nuova scienza" della conservazione: il Gabinetto di Pinacologia di Sergio Ortolani*, «Napoli nobilissima», n. 6, pp. 75-106.
- De Rosa F. (2012), *Il sistema delle arti a Napoli durante il Ventennio fascista. Stato e territorio*, Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press.
- De Ruggieri M.B. (2002), *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in Cardinali M., De Ruggieri M.B., Falcucci C. (2002), *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e la conservazione*, Roma: Palombi Editore, pp. 41-94.
- De Ruggieri M.B. (2014), *Critica d'arte e Laboratory Criticism: il pensiero di Lionello Venturi sulla diagnostica artistica*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, cura di A. Cipriani, W. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano, pp. 393-398.
- De Wild A.M. (1929), *The Scientific Examination of Pictures*, London: G. Bell & Sons, LTD.
- Dragoni P. (2012), *Come si rinnova una vecchia pinacoteca: il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria, 1930-1950*, Napoli: Luciano Editore.
- Falcucci C. (2009), *La diagnostica artistica tra scienza e storia*, «Informazioni. Amministrazione provinciale di Viterbo», n. 21, pp. 32-37.
- Forbes E.W. (1920), *The Technical Study and Physical Care of Paintings*, «Art Bulletin», n. 2, pp. 160-170.
- Forbes E.W. (1925), *The Campaign for a New Museum*, «Notes (Fogg Art Museum)», n. 1, pp. 19-29.
- Forbes E.W. (1966), *Introduction*, in *Painting materials. A short encyclopaedia*, by R.J. Gettens, G.L. Stout, New York: Dover, pp. I-VIII.
- Forbes: yankee visionary* (1971), catalogue of the exhibition (Fogg Art Museum-Cambridge, 1971), Cambridge/Mass: Fogg Art Museum: Harvard University.
- Galassi M.C. (2009), «*Technical Studies in the Field of the Fine Arts*» (1932-1942). *Per la storia della rivista del Fogg Museum di Harvard*, «Annali di critica d'arte», n. 5, pp. 277-307.
- Gilman M.G. (1944), *The Fogg Museum of Art – A teaching museum*, «Art in America», n. 32, pp. 215-222.
- Guarino S., Masini P., a cura di (2006), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, Milano: Electa.

- Keyser B.W. (1999), *Technical studies and visual values: conservation and connoisseurship at the Fogg Museum*, in *Triennial Meeting (12th.) Lyon 29 August-3 September 1999*, preprints, ICOM Committee for Conservation, London: James & James, vol. 1, pp. 172-176.
- Mann J.W., Bohn B. (2012), *Federico Barocci. Renaissance Master of Color and Line*. Judith W. Mann and Babette Bohn, New Haven: Yale University Press.
- Marabelli M. (2006), *Il ruolo delle indagini scientifiche per il restauro e la conservazione secondo la "Teoria" di Cesare Brandi*, in *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 269-276.
- Mariani V. (1931), *Conferenza internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte*, «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'arte», IV/VI, pp. 126-132.
- Mariani V. (1932), *Saggio di radiodiagnostica d'un quadro antico*, a cura del Laboratorio di ricerche fisiche del Monte di Pietà di Roma, Roma: Stabilimento tipografico "C.N.P".
- Mariani V. (1937), *I raggi X e la critica d'arte*, «Emporium», n. 85, pp. 187-196.
- Mieli Pacifici A., Foraboschi I. (2015), *Della mancata istituzione di un gabinetto di pinacologia e restauro*, «OPD Restauro», n. 26, pp. 376-386.
- Monciatti A. (2008), *La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, in *Medioevo/ Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 141-167.
- Monciatti A. (2010), *Alle origini dell'arte nostra: la "Mostra Giottesca" del 1937 a Firenze*, Milano: Il Saggiatore.
- Moretti R. (1934), *Il laboratorio di ricerche fisiche del Monte di Pietà di Roma*, «Rivista ospedaliera», XII, pp. 169-183.
- Nogara B. (1931), *Gli ultimi restauri del San Girolamo*, in *Miscellanea di Studi Lombardi in onore di Ettore Verga*, a cura del Comitato per le Onoranze a Ettore Verga, Milano: Archivio storico civico, pp. 241-245.
- Nucera F. (2002), *Il Laboratorio di Ricerche Fisiche del Monte di Pietà di Roma*, s.e.: Roma.
- Nucera F. (2005), *Materia e palinsesti del tempo. Lo sviluppo delle indagini diagnostiche sulle opere d'arte in Italia negli anni Trenta*, Fabriano: Tipolitografia Fabrianese.
- Pacia A. (2007), *Ettore Modigliani*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna: Bononia Univ. Press, pp. 384-397.
- Padfield J., Saunders D., Cuppit J., Atkinson R. (2002), *Improvements in the Acquisition and Processing of X-ray Images of Paintings*, «National Gallery Technical Bulletin», n. 23, pp. 62-75.

- Paolucci A. (1986), *Il Laboratorio del Restauro a Firenze*, Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino.
- Perez F. (1930), *Recherches pinacologiques réalisées dans les principaux musées d'Italie. Études de la structure des empâtements des tableaux (communication préliminaire)*, Roma: s.e.
- Perez F. (1931), *L'étude scientifique de la peinture*, «Beaux-Arts», n. 10, pp. 1-2.
- Poldi G., Villa G.C.F. (2003), *Analisi non invasiva per le opere d'arte. Casi esemplari e repertorio iconografico*, Milano: Grafica Editoriale Torri.
- Procacci U. (1936), *Restauri a dipinti della Toscana*, «Bollettino d'arte», n. 29, pp. 364-383.
- Rinaldi S. (2006), *Diagnostica nel 1940: le indagini agli Uffizi su due tavole di Botticelli e Tiziano*, «Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro», n. 13, pp. 27-47.
- Rolfi S. (2001), *Gnoli, Umberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. LVII, pp. 466-469.
- Ruhemann H., Plesters J. (1968), *The cleaning of paintings. Problems and potentialities*, London: Faber and Faber.
- Rutherford John Gettens (1975), *In memoriam. Rutherford John Gettens*, «Ars Orientalis», n. 10, pp. 194-205.
- Sambo E. (2015), *Un falso Rinascimento? 1. Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro*, «Studiolo», n.11, pp. 94-107.
- Sanpaolesi P. (1938), *Due esami radiografici di dipinti*, «Bollettino d'arte», XXXI, pp. 495-505.
- Sapori A. (1934), *Monti di Pietà*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXIII, pp. 725-727.
- Serra Crispolti A. (2006), *Luigi Serra. La vita, l'opera e scritti inediti su: Corrado Giaquinto, Masaccio, Domenichino, Barocci*, Urbino: Accademia Raffaello.
- Siple E.S. (1927), *The Fogg Museum of Art at Harvard*, «The Burlington Magazine», n. 50, 291, pp. 309-315.
- Spinosa A. (2011), *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Firenze: Alinea.
- Spronk R. (1996), *The Early Years of Conservation at the Fogg Art Museum: Four Pioneer*, «Harvard University Art Museum Review», n. VI, pp. 1-12.
- Spronk R. (2003), *Standing on the Shoulders of Giants: The Early Years of Conservation and Technical Examination of Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum*, in *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations and Perspectives*, edited by M. Faries and R. Spronk, Cambridge-Turnhout: Brepols Publishers, pp. 39-56.
- Stout G.L. (1931), *The Technical Conference at Rome*, «Notes (Fogg Art Museum)», n. 6, pp. 330-332.

- Stout G.L. (1936), *The Department of Technical Research*, «Bulletin of the Fogg Art Museum», n. 5, pp. 48-50.
- The Fine Arts in a laboratory* (1924), Cambridge, Mass: Harvard University, Division of the Fine Arts, Fogg Art Museum.
- Tittoni M.E., Buranelli F., Petrucci F., a cura di (2001), *Papi in posa. Dal Rinascimento a Giovanni Paolo II*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma Palazzo Braschi, 30 novembre 2004-13 febbraio 2005), Roma: Gangemi.
- Valeri S. (2009), *La memoria dell'occhio e il rigore della storia*, in *L'occhio del critico*, a cura di A. Masi, Firenze: Vallecchi, pp. 27-40.
- Vanpaemel G. (2010), *X-rays and old masters. The art of the scientific connoisseur*, «Endeavour», n. 34, pp. 69-74.
- Vistoli F. (2013), *Nogara, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. LXXVIII, pp. 663-665.
- Walker J.A. (1974), *Self-Portrait with Donors: Confessions of an Art Collector*, Boston: Little Brown.



## Appendice

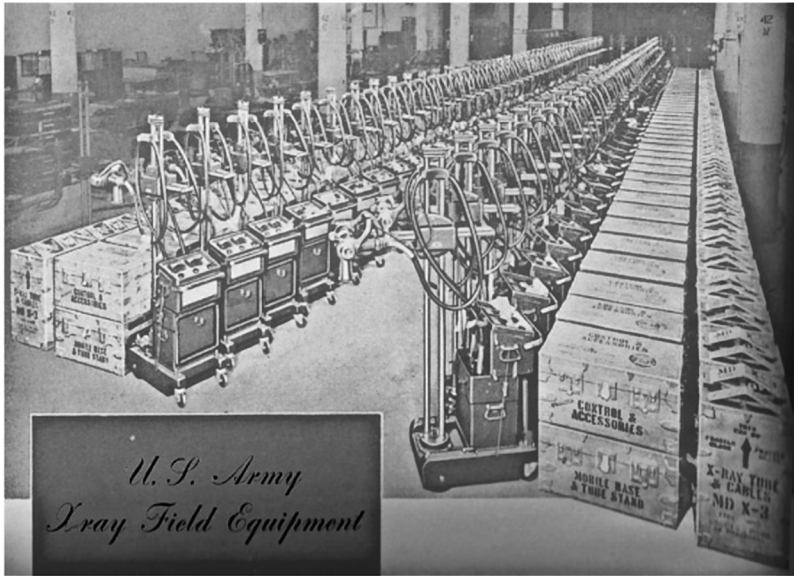


Fig. 1. L'apparecchio portatile prodotto dalla Picker X-ray Corporation e utilizzato da Alan Burroughs per le prime spedizioni radiografiche



Fig. 2. *The Art-X*, la macchina ai raggi X commissionata dal Fogg Art Museum nel 1939



Fig. 3. Carlo Maratti, *Ritratto di papa Clemente IX Rospiigliosi*, Città del Vaticano, Musei Vaticani (*Papi in posa* 2004)



Fig. 4. Carlo Maratti, *Ritratto di papa Clemente IX Rospiigliosi*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, radiografia (Straus. 7252)



Fig. 5. Paolo Caliari detto Il Veronese, *Ratto d'Europa*, Roma, Pinacoteca Capitolina, particolare radiografico con il pentimento (Straus. 7396)



Fig. 6. Paolo Caliari detto Il Veronese, *Ratto d'Europa*, Roma, Pinacoteca Capitolina (Guarino, Masini 2006)





Fig. 7. Federico Barocci, *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere*, Firenze, Galleria degli Uffizi (Mann, Bohn 2012)



Fig. 8. Federico Barocci, *Ritratto di Francesco Maria II della Rovere*, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare radiografico (Straus. 7279)

# Le “ceramiche viventi” del Museo Duca di Martina: mondanità, associazionismo e promozione culturale in un museo negli anni Trenta del Novecento

Nadia Barrella\*

## *Abstract*

Partendo da un filmato dell’Istituto Luce e da alcuni articoli di giornale, il saggio si concentra sull’organizzazione e la comunicazione di uno spettacolo teatrale realizzato per l’inaugurazione del Museo Duca di Martina di Napoli. L’evento, allestito dalla Croce Rossa Italiana s’inserisce pienamente nel quadro delle iniziative che, durante il Ventennio, vengono realizzate per la promozione del patrimonio culturale e per il coinvolgimento dei diversi pubblici che, nel primo Novecento, richiedono maggiore accessibilità al museo e, in generale, alla cultura. Il confronto tra il messaggio trasmesso dalla manifestazione (che riscosse un enorme successo) e il progetto culturale del museo è l’obiettivo ultimo di questo studio che invita a riflettere, considerando la notevole tendenza attuale alla teatralizzazione del racconto del museo, sulla sempre più indispensabile connessione tra la missione dell’istituto ed una comunicazione semplice, accessibile ma essa coerente.

\* Nadia Barrella, professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, Dipartimento di Lettere e Beni culturali, Via Raffaele Perla, 21 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: [nadia.barrella@unicampania.it](mailto:nadia.barrella@unicampania.it).



Starting from film by the Istituto Luce and some newspaper articles, the essay focuses on the organization and communication of a theatrical performance created for the inauguration of the Museo Duca di Martina in Naples. The event, set up by the Italian Red Cross, fits fully into the initiatives that, during the fascist era, are carried out for the promotion of cultural heritage and for the involvement of various publics who, in the early twentieth century, require greater accessibility to the museum and in general, to culture. The comparison between the event's message (which was a huge success) and the museum's cultural project is the ultimate goal of this study, which invites us to reflect, considering the remarkable tendency towards the theatricalization of the museum's story, on the increasingly indispensable connection between the mission of the institute and a simple, accessible, but consistent communication.

### *Premessa*

Riferimmo qualche giorno fa che il custode della Floridiana aveva visto, durante la notte, dei fantasmi attraversare i viali della villa settecentesca. Il custode, difatti, mentre prendeva il fresco fuori lo *chalet*, profittando della calma, aveva visto due fantasmi apparire e scomparire improvvisamente. Il custode narrò l'accaduto, ma tutti credettero ad una allucinazione. Tuttavia la strana visione del custode formò oggetto delle discussioni degli abitanti del Vomero. Ora, a quanto sappiamo, lo strano passeggio di fantasmi si è ripetuto e questa volta il custode è riuscito addirittura a identificare le ombre: si tratterebbe di Ferdinando IV e della Duchessa di Florida; la bella e affascinante Duchessa che fu l'affettuosa e tenera seconda moglie del re Borbone. Però il custode, nel narrare lo strano caso, ha aggiunto che Ferdinando IV e la Duchessa di Florida, nell'atto in cui passavano a lui dinanzi avevano l'identico atteggiamento di una delle statuine di porcellana di Capodimonte che si trova nella raccolta Duca di Martina nella Floridiana. Soltanto che il gruppo che, in porcellana è poco più di cm., procedeva nel viale, nella stessa posa, ma a grandezza naturale. Sul fatto misterioso è stata aperta una indagine sui cui risultati ne informiamo i lettori<sup>1</sup>.

Questo breve articolo, dal titolo *Le ombre di Ferdinando IV e della Duchessa di Florida*, appare sul giornale napoletano il «Roma» il 2 giugno 1931. È solo uno dei diversi trafiletti che, tra la fine di maggio e i primi giorni di giugno di quell'anno, solleciteranno l'attenzione e la curiosità dei napoletani per un evento che vede protagonista il Museo Duca di Martina alla Floridiana. La "grandiosa festa" organizzata dalla Croce Rossa in occasione della sua riapertura; la singolarità del progetto di comunicazione delle sue collezioni – *Le ceramiche viventi*<sup>2</sup> – e il notevole *battage* pubblicitario creato attorno all'iniziativa rappresentano una novità per Napoli e il successo di pubblico sarà

<sup>1</sup> *Le ombre di Ferdinando IV e della Duchessa di Florida* 1931.

<sup>2</sup> *Ceramiche viventi alla Floridiana* è il titolo del cinegiornale luce B/B0003 da cui è di fatto nato questo stesso saggio e da cui sono stati estratti i fotogrammi che includo nel testo (figg. 2, 4-11).

davvero notevole. Partendo dagli articoli di giornale scritti per l'occasione e da un filmato dell'Istituto Luce dedicato all'evento, cercherò di approfondire le motivazioni e le caratteristiche di questa iniziativa che appare, almeno per il momento, abbastanza singolare.

Spero, attraverso questo piccolo esempio napoletano, di poter aggiungere nuovi spunti di riflessione alla recente ripresa degli studi sui musei italiani tra le due guerre<sup>3</sup> ma anche alla necessità di una più ampia revisione delle molteplici strategie messe in campo per soddisfare i diversi e spesso contrastanti bisogni, che *mutatis mutandis*, da allora ad oggi, sono sottesi alle iniziative legate al mondo dell'arte<sup>4</sup>.

### 1. *La Villa Floridiana e le trasformazioni del Vomero: il museo nelle strategie di sviluppo della Napoli alta «dinamica e vertiginosa»*<sup>5</sup>

Inaugurato per la prima volta nel 1927 ma ancora chiuso al pubblico fino al 1931, il Museo della Ceramica intitolato al Duca di Martina<sup>6</sup> viene realizzato

<sup>3</sup> Esito di questa ripresa d'interesse e momento di confronto tra quanti, già da alcuni anni, lavorano su questi temi, l'importante convegno internazionale tenutosi a Torino nello scorso gennaio, *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934, un dibattito internazionale* (Torino 26-27 febbraio 2018) di cui a breve saranno pubblicati gli atti.

<sup>4</sup> All'affinarsi degli strumenti e delle metodologie di studio e di tutela del patrimonio corrisponde, in questi anni, una sempre più ampia richiesta di accessibilità (fisica e culturale) ai luoghi della cultura. Trasformazioni sociali ed economiche implicano modifiche agli spazi, all'organizzazione delle opere e, in generale, una maggiore attenzione al ruolo educativo e sociale dei musei e a nuove proposte di fruizione dei materiali. Aumentano, ed è questo un dato di non trascurabile importanza, le connessioni tra valorizzazione e fruizione del patrimonio e il sistema economico cittadino. Mostre, musei, capolavori sono più che mai percepiti come attrattori per accrescere commerci e servizi. Su questo s'innesta il regime fascista che accentua ulteriormente l'attenzione verso il patrimonio, ne rafforza il ruolo di strumento di consolidamento del potere e ne manipola il significato per la costruzione di modelli di società ad esso funzionali. Spinte diverse, dunque, che spesso coesistono e si confrontano concentrandosi, quasi sempre, sulla ricerca di un nuovo linguaggio e su criteri espositivi attraenti ed accessibili, per un pubblico sempre più ampio e diversificato. Su questi argomenti cfr. Pinna 2009, pp. 2-33; Dragoni 2011 e 2015, pp. 148-221; Cecchini, Dragoni 2016. Di estremo interesse e con ampi riferimenti alla complessità del periodo, il volume monografico di Marta Nezzo dedicato ad Ugo Ojetti, opinionista ed organizzatore culturale tra i più interessanti del primo Novecento. Il suo amore per i canoni visivi del passato, si legge nel volume, «lo spinse a promuoverne largamente il recupero, in una perenne ricerca di alleanze intellettuali, politiche e finanziarie. Opzione rischiosa, che lo portò ad incrociare i nodi più oscuri della programmazione culturale fascista» (Nezzo 2016, dalla sintesi del libro nell'aletta interiore della copertina).

<sup>5</sup> Il paragrafo riprende il titolo di un volume curato da Castanò, Cirillo 2012 che utilizzerò ampiamente in questa prima parte del mio saggio.

<sup>6</sup> Sul Museo Duca di Martina e sulle complesse vicende del suo allestimento rinvio, anche per l'ampia bibliografia precedente, a Barrella 2015.

nel cuore “verde” del Vomero: la Villa Floridiana e il suo ampio parco<sup>7</sup>. Spettacolare edificio neoclassico circondato da una scenografica alternanza di sentieri e boschetti, la Villa reale della Floridiana fu, sin dal suo nascere, un elemento decisivo per lo sviluppo della “Napoli alta”, il nuovo quartiere a nord di Napoli, di cui la villa seppe porre «in nuova luce l'intero contesto circostante, a compimento di un processo di inurbamento innescato già nel secolo precedente<sup>8</sup>. Voluta da Ferdinando I<sup>o</sup> per la moglie morganatica Lucia Migliaccio, duchessa di Florida, la Floridiana fu venduta a privati dopo la morte dei legittimi eredi e acquistata, nel 1919, dallo Stato che, nel 1925, decise di farne la sede del Museo della Ceramica.

Sulla destinazione della Floridiana e del suo parco il dibattito è molto vivace sin dal 1917 quando, con la morte dell'ultima proprietaria, Ethel Mac Donnell<sup>10</sup>, il complesso viene messo in vendita e se ne teme, pertanto, l'abbandono «in mani profane o ignoranti del suo grande valore artistico»<sup>11</sup>. L'attenzione per il suo futuro, proprio per il ruolo urbanistico avuto sin dalla sua realizzazione, s'inserisce quindi nel più ampio dibattito sulla «periferia montana»<sup>12</sup> della città, dibattito che, ai primissimi del novecento, chiede la trasformazione del “Villaggio” vomerese a sezione amministrativa urbana, la dotazione di nuovi servizi e la sua trasformazione a “industria del forestiere”. Al sistema abitativo, avviato sin dal finire degli anni ottanta dell'800 e ai collegamenti con l'area collinare realizzati attraverso le funicolari, si aggiungeva, come elemento di rafforzamento dell'interesse per il Vomero, anche il Museo di San Martino che, attrattore culturale sin dalla sua fondazione<sup>13</sup>, aveva ottenuto un nuovo impulso e nuova visibilità con la risistemazione, nel 1901, di Vittorio Spinazzola. Il Museo di San Martino, si legge in un articolo del tempo, è «al centro di un sistema di interessi locali, il cardine di una immediata e progressiva circolazione di valori economici», motore della valorizzazione dei pregi artistici e naturali del nuovo quartiere napoletano<sup>14</sup>. Con l'allestimento di Spinazzola il museo, collocato

<sup>7</sup> Per la villa e il parco, realizzati tra il 1817 e il 1819 da Antonio Niccolini cui si affiancò il botanico Friedrich Dehnardt, cfr. Giannetti, Muzii 1997 cui rimando anche per la bibliografia relativa alla storia della Villa Floridiana.

<sup>8</sup> Castanò, Cirillo 2012, p. 82.

<sup>9</sup> Sulla Villa Floridiana cfr. Venditti 1961 e Castanò, Cirillo 2012.

<sup>10</sup> Sull'arredo della Villa sono molto interessanti le riflessioni di Salvatore di Giacomo che scrisse l'introduzione al catalogo degli oggetti d'arte in occasione dell'asta curata dall'impresa Canessa *et al.* 1917, pp. 4 ss.

<sup>11</sup> *Alla Floridiana* 1919.

<sup>12</sup> È la definizione di Ettore Bernich riportata da Castanò, Cirillo 2012, p. 180.

<sup>13</sup> L'apertura al pubblico della Certosa di san Martino fu, da subito, un elemento di attrazione per cittadini e turisti. Sulla numerosità dei visitatori fece leva Giuseppe Fiorelli per ottenere dal Ministero della P.I. attenzione e contributi utili alla crescita del Museo. Al riguardo cfr. Barrella 1996.

<sup>14</sup> La citazione è da un articolo di Camillo Solimena (Solimena 1908). L'articolo è riportato in Castanò, Cirillo 2012, cui farò spesso riferimento in queste pagine ritenendo particolarmente valide e approfondite le loro ricerche.

nella storica Certosa, grazie ad un percorso adeguato e leggibile, è sempre più vocato ad essere l'“interprete” della città: «lo specchio che da secoli riflette la Città dall'alto», e ne serba «fissandole, le vicende e le trasformazioni». Centro di raccolta «dei disegni serviti via via a creare il potente quadro di Napoli; [il museo deve] essere, all'inno di Napoli, un'annotazione in margine»<sup>15</sup>.

Il Vomero, scrive Francesca Castanò

sarebbe potuto divenire in breve tempo “una stazione climatica di primissimo ordine”, ma anche un luogo di alberghi, teatri all'aperto, sanatori, centri di ritrovo e di soggiorno per viaggiatori, a richiamo della visione di città europea vagheggiata da Young e da Giordano in anni precedenti<sup>16</sup>. Carica di aspettative – continua la studiosa – era senz'altro apparsa l'idea di una nuova realtà ricettiva e accogliente, indifferentemente aperta al ceto borghese e agli stranieri che vi sarebbero giunti sotto la spinta illusoria di un contesti fruibile e ben collegato, nella fiducia crescente di uno sviluppo organico e progrediente. Un ambito inedito nella geografica cittadina, dove un'ampia disponibilità di suolo comincia ad essere destinata alla divulgazione in campo medico e scientifico, ma anche allo svago, con l'approdo in collina del cinematografo e del teatro, e alla meditazione creativa, con il proliferare di circoli intellettuali, che insieme connotano il Vomero come “terra di artisti e di poeti”<sup>17</sup>.

Se il Museo di San Martino è lo spazio del racconto delle trasformazioni urbane<sup>18</sup>, la Villa Floridiana, con la quale il Vomero si era già “identificato” agli inizi dell'Ottocento, è sempre più individuata come l'elemento chiave di questa nuova visione del quartiere, di questo percorso di sviluppo dell'area nord della città. Nel 1918, un articolo de «Il Mezzogiorno», ne immagina infatti un duplice utilizzo che, risolvendo in parte anche l'annosa questione degli spazi per il Museo, la Biblioteca nazionale e l'Accademia di Belle Arti<sup>19</sup>, potesse anche favorire il superamento della barriera naturale esistente tra il centro della città e la collina del Vomero: il suo giardino poteva infatti essere «una strada di comunicazione tra il Vomero e il Corso, una magnifica passeggiata

<sup>15</sup> Gaeta 1905, pp. 86-89.

<sup>16</sup> Castanò, Cirillo 2012, p. 180.

<sup>17</sup> Ivi, p. 199.

<sup>18</sup> Faccio riferimento al progetto culturale del Museo di San Martino che nacque, per volontà di Giuseppe Fiorelli, come “museo della città”, sistema complesso di beni culturali (antiche piante topografiche, epigrafi, dipinti, maioliche, sculture, oggetti municipali, ecc.) che dovevano interagire nell'offrire un archivio della storia e dell'immagine di Napoli.

<sup>19</sup> L'ipotesi di un eventuale trasferimento dell'Accademia di Belle arti da Via Costantinopoli al Vomero è legata al più ampio problema dell'alleggerimento dell'allora Museo Nazionale di Napoli attraverso la ricollocazione, in altri edifici, della Biblioteca Nazionale ancora ospitata, in quegli anni, nel Palazzo degli Studi. Le proposte furono molteplici e non prive di aspre polemiche che si risolsero solo con il trasferimento dei volumi nel Palazzo Reale di Napoli, passato al Demanio nel 1919. Riassumo queste vicende in Barrella 2014.

sulla più bella prospettiva del mondo»; la Villa Floridiana – con l'annessa Villa Lucia – «il modo di sistemare i nostri Istituti di cultura ed Arte»<sup>20</sup>. Le

<sup>20</sup> *Napoli artistica* 1918. «L'assessore Mazzarelli ha risposto all'interrogazione del Consigliere Semmola, circa l'acquisto e la sistemazione delle ville Floridiana e Lucia. "Onorevole collega. Consenta che io rivendichi a me la proposta di acquisto delle due ville Floridiana e Lucia perché fossero aperte al pubblico. In una visita che facemmo a Villa Lucia e Floridiana nel novembre 1914, il compianto ed indimenticabile Carlo Altobelli, il consigliere Ascarelli ed io pensammo che il Comune avrebbe fatto bene ad acquistare le ville, potendo così avere una strada di comunicazione tra il Vomero e il Corso, una magnifica passeggiata sulla più bella prospettiva del mondo ed il modo di sistemare i nostri Istituti di cultura ed Arte cedendo allo Stato gli edifici delle due ville per l'Istituto delle Belle arti, dando gli attuali locali di via Bellini alla Biblioteca nazionale, In tali sensi, a 29 aprile 1915, scrissi una lunga nota all'on. Caruso che presiedeva allora la Commissione Artistica Comunale, la Commissione si occupò della cosa e, con nota del 13 maggio 1915, dettata dall'ill.mo Prof. Spinazzola, proponeva che invece del Comune, lo Stato avesse acquistato le ville, tenendo per sé gli edifici per allorcarvi l'Istituto di belle Arti e cedendo al Comune i parchi. In seguito l'Amministrazione Comunale fece proprio il voto della Commissione artistica. S.E. Ruffini accolse con entusiasmo la proposta; visitò la Biblioteca nazionale e constatò che non poteva più vivere nei locali attuali: libri, riviste, pubblicazioni che non trovano più posto e che non possono essere neanche catalogate. Constatò che il Museo Nazionale era nelle stesse deprecabili condizioni: opere preziose confinate negli scantinati, mirabili collezioni di monete chiuse in casse, oggetti di arte in pericolo di ammuffire e deteriorarsi. Visitò i locali dell'Istituto di Belle Arti e giudicò – egli che era da competente per aver meravigliosamente riordinata la Biblioteca di Torino – che se fossero stati costruiti per destinarli a una biblioteca non si poteva desiderare di più. E visitò le nostre meravigliose ville rimanendone incantato. Ove infatti trovare di meglio per istituirci una scuola dell'Arte? Così, alla Commissione che erasi recata a Roma accompagnata dall'On. Altobelli, presenti i Ministri Colosimo, Arlotta, Morrone, Fera Bianchi e Scialoja, assicurò formalmente che lo Stato avrebbe acquistato le ville ed avrebbe sistemato i nostri maggiori istituti di arte e cultura. La cosa era fatta: senonché il Direttore delle Belle Arti, comm. Corrado Ricci, che era presente alla riunione, affacciò una nuova proposta e ciò in compenso dei giardini e dei parchi delle due ville, il Comune cedesse allo Stato il Maschio Angioino. Tale proposta, che era inaccettabile da parte del Comune, al quale Castelnuovo costa oltre quattro milioni, mise a tacere ogni cosa. Non debbo omettere che viaggiando per caso in compagnia del comm. Corrado Ricci sulla linea Firenze-Roma, il 18 maggio 1916, ebbi a interessarlo perché le due ville fossero acquistate dallo Stato ed il comm. Ricci [...] respinse la proposta facendomi osservare della sua inopportunità in momenti in cui l'Italia aveva bisogno di armi e munizioni e quindi non era il caso di spendere, fossero pure poche centinaia di migliaia di lire, per acquisto di ville monumentali. Fu questa cattiva disposizione del Direttore di Belle Arti per un acquisto di cui una parte va a favore di questa città meridionale a consigliargli la proposta di un compenso assai oneroso ed impari, per cui il bel progetto della nostra Commissione artistica fu messo a tacere? Certo è che quando assunsi il carico di assessore delle Belle Arti, io mi detti subito da fare per ripigliare le trattative. Nella seconda parte della sua lettera – che siamo costretti per ragioni di spazio a riassumere – l'assessore Mazzarelli narra di aver proposto all'on. Berenini di sistemare il museo nazionale concedendogli i locali attualmente occupati dalla biblioteca, di trasportare la Biblioteca nell'attuale istituto di Belle Arti, di trasportare l'istituto di B.A. nelle due ville Floridiana e Lucia, acquistandole col milione e 200.00 lire impostate sul bilancio della P.I. da parecchi anni per a sistemazione della biblioteca. L'on. Berenini promise il suo interessamento e rinnovò la sua promessa anche alla Commissione artistica ed avvisato che la Villa Floridiana stava per essere venduta, rispose con la seguente lettera del 24 agosto 1918: «Ill. mo Sig. Sindaco profondamente convinto della necessità di dare più conveniente assetto agli Istituti di arte al Museo ed alla Biblioteca nazionale, ho con ogni sollecitudine esaminato il grandioso progetto che, mediante l'acquisto e la permuta del Parco Castello Angioino, permetterebbe di dare magnifica soluzione all'annoso ed arduo problema. Presi in conseguenza accordi con il collega del



ragioni dell'acquisto della Villa Floridiana da parte dello Stato sono l'esito di questa seconda ipotesi: nel 1919, l'edificio settecentesco, per la cui qualità artistica già durante la vendita all'asta degli arredi era stato predisposto un biglietto d'ingresso<sup>21</sup>, avrebbe dovuto ospitare – con l'adiacente Villa Lucia – l'Accademia di Belle arti e liberare, in tal modo, gli spazi dell'Accademia in via Bellini per la Biblioteca Nazionale di Napoli. Il venir meno dell'acquisizione di Villa Lucia<sup>22</sup> e l'inadeguatezza, a tal fine, dei soli spazi della Floridiana fanno però fallire questa ipotesi lasciando l'edificio, ormai di proprietà statale, senza un progetto di utilizzo adeguato alla spesa sostenuta.

Tesoro e gli inviò una particolareggiata relazione sul piano da attuarsi, affinché fosse presentata alla Commissione istituita con l'incarico di studiare i provvedimenti per la Città di Napoli. Mi auguro che le conclusioni di quel Consesso siano per essere favorevoli in massima alla proposta, cosicché, giusta la legge 20 giugno 1909, n. 361, gli attuali proprietari sono tenuti a dare alla pattuita alienazione sotto pena di nullità del contratto, sia possibile esercitare il diritto di prelazione e dar principio così al nuovo assetto degli Istituti Artistici. Con osservanza Il Ministro. F.to Berenini. L'assessore Mazzarelli conclude la lettera all'on. Semmola: «Ma il 21 settembre, per gli atti del notaio Bonneé, la Villa Floridiana era venduta per lire Settecentocinquantamila, ed io corsi a Roma, al ministero del Tesoro, dove la pratica si trovava e si trova, e da S.E. Visocchi ebbi formale assicurazione che, prima che i termini fossero trascorsi, a norma di legge, la villa Floridiana sarebbe stata assicurata allo Stato. La parola dell'on. Visocchi è per me un impegno indiscutibile ed io ho fede che l'illustre nostro concittadino riuscirà ad acquistare una altra benemerita dalla città di Napoli. Sono grata a Lei, illustre collega della opportunità che mi ha dato di dire alla cittadinanza quello che questa Amministrazione ha fatto per la sistemazione dei nostri gloriosi Istituti di Arte e Cultura e per assicurare a questo buon popolo nostro le due ville regali, premio assai meritato per tutti quanti i [...] che sopporta. Con ossequi E.M. Mazzarelli».

<sup>21</sup> L'interesse della città per la Villa, i suoi arredi ed i suoi giardini spinge l'impresa Canessa-Fraia-Silvestri a "disporre" biglietti d'ingresso al prezzo di "Lire una". I giornali dell'epoca descrivono la vendita come un vero e proprio evento cittadino da cui trarre una molteplicità di vantaggi. Interessante notare che, già in questo caso, tra i beneficiari degli introiti, appare la Croce Rossa. Si legge ne «Il Mattino» del 21-22 maggio 1917 "Seguono per Napoli uno degli avvenimenti più importanti di quest'anno. Una folla enorme di compratori si accalora per le belle cose rare che vengono messe all'asta. È una fantasmagoria di luce e di colori quando passano nella sala i preziosi tappeti persiani, le argenterie, i rari mobili cinesi, le stoffe ed i broccati antichi. Domenica scorsa fu tanta la ressa che parecchio pubblico dovette tornare indietro per mancanza di spazio, perciò ad evitare la soverchia agglomerazione di curiosi, l'Impresa Vendite in Italia Vanessa Fraia Silvestri assumitrice di tale spettacolosa vendita, ha disposto un biglietto d'ingresso a pagamento alla Villa per i giorni di giovedì 22 e domenica 25 al prezzo di Lire una. L'incasso andrà a totale beneficio della pia opera del Pane di S. Antonio di Padova Sezione Vomero. Del catalogo riccamente illustrato, e con prefazione di Salvatore di Giacomo, ve ne sono disponibili ancora poche cose di Lire 2,50 a beneficio della Croce Rossa".

<sup>22</sup> Parte dell'intervento di sistemazione dell'area vomerese scelta da Ferdinando I per Lucia Migliaccio, Villa Lucia – all'interno del parco della Floridiana – è un edificio neoclassico risistemato dallo stesso Niccolini per essere "casina di delizie", un padiglione per le feste da ballo e le serate mondane della duchessa. Passato ai figli della Migliaccio, appartenne in seguito all'architetto Lamont Young. Negli anni di cui stiamo parlando, Villa Lucia – acquistata dall'imprenditore napoletano Alfonso Garofalo, apprezzato collezionista e mecenate – iniziò ad essere frequentata da numerosi artisti fino a diventare, soprattutto a partire dalla fine degli anni trenta un vero e proprio ritrovo d'intellettuali e artisti d'avanguardia non sempre in linea con le scelte del regime. Non fu acquistata dallo Stato nel 1919 ed è, ancora oggi, proprietà privata.

Affidata alla R. Soprintendenza ai Monumenti, Gallerie ed oggetti d'Arte della Campania, Basilicata e Calabrie, la Villa Floridiana diventa il luogo della sociabilità borghese, ricreativa e culturale, lo spazio per le esposizioni, i concerti e le iniziative benefiche. Qui, come accade molto spesso anche altrove in Italia, l'iniziativa culturale si lega alla piena consapevolezza primonovecentesca del potenziale attrattivo dei luoghi d'arte e del loro poter essere a supporto di particolari segmenti di sviluppo dell'economia e della trasformazione urbana. Accanto alla sempre più ampia lottizzazione dei suoli per uso residenziale, il «rapporto con le qualità naturali e climatiche che nelle stagioni precedenti aveva già costituito una delle prerogative centrali nelle ipotesi progettuali, si traduce adesso in concrete iniziative a carattere assistenziale che confermano, di fatto, la vocazione curativa dei luoghi»<sup>23</sup> vomeresi. Nel 1921 viene inaugurato il preventorio antitubercolare pediatrico presso la Villa del Principe di Santobono, nel 1924 l'Istituto Principe di Napoli per l'educazione e la formazione dei giovani ciechi e, a partire dal 1926, l'avvio delle grandi costruzioni ospedaliere. La Villa Floridiana “dialoga” con la progettualità dello spazio urbano circostante. Talvolta, “prestandosi” come sede d'iniziativa benefiche, veri e propri esempi di *fundraising ante litteram*<sup>24</sup>; altre, diventando spazio possibile per immaginare nuovi servizi. Nel 1924, ad esempio, la Villa è proposta come ambiente adatto all'Istituto Principe di Napoli sopracitato<sup>25</sup> ed è solo grazie alla frenata imposta dalla Direzione Generale alle Belle Arti che se ne evita un uso improprio. Ma le connessioni con il contemporaneo evolversi della politica cittadina e, soprattutto, del sistema assistenziale vomerese sono continue e saranno, come vedremo, anche all'origine dell'iniziativa delle “ceramiche viventi” voluta e organizzata dal Comitato delle Dame della Croce Rossa. Era stata proprio quest'associazione, del resto, a spingere per il pagamento del biglietto in occasione dell'asta Mac Donnel del 1917 ed a usufruire del ricavato della vendita dei biglietti stessi e del catalogo degli oggetti messi all'asta<sup>26</sup>. Di attività svolta tra la Villa e il suo parco a sostegno dell'impegno cittadino in ambito sociale e sanitario, le tracce sono numerose e l'articolo di seguito riportato è solo uno dei tanti esempi possibili:

Tra giorni adunque, tra pochissimi giorni, avrà luogo il grande avvenimento cittadino, già da noi precedentemente annunciato: l'apertura al pubblico della magnifica villa “La Floridiana”. L'iniziativa si deve all'associazione “Pro Vomero”, l'antica istituzione tanto utile alla ridente sezione della nostra Città.[...] Una organizzazione di arte, di arte pura, di arte magnifica. Si studia l'illuminazione del parco sontuoso che, in alcune sere, sarà fantasticamente illuminato. In esso, i visitatori troveranno un completo servizio di buvette, allietato da una orchestra speciale. Festeggiamenti si preparano di non comune importanza.

<sup>23</sup> Castanò, Cirillo 2012, p. 181.

<sup>24</sup> È l'espressione che Marta Nezzo (Nezzo 2016) utilizza a proposito delle iniziative promosse da Ugo Ojetti a Firenze introno agli anni dieci del Novecento.

<sup>25</sup> Castanò, Cirillo 2012, p. 208.

<sup>26</sup> Il costo fu di una lira per l'ingresso e 2,50 lire per l'acquisto del catalogo di vendita.

Dei concerti bandistici, dei concorsi di canzoni napoletane, un garden party, un ballo di bambini e poi le recite della "Nina" del Paisiello [...]

Con una tessera speciale per famiglie si avrà l'ingresso alla Villa ed il diritto di partecipare al sorteggio di opere da esporsi; essa costa L. 15 ed è in vendita presso l'associazione "Pro Vomero" alla Via Cimarosa n.55 a.

L'ingresso al parco e, poi, alla Mostra si farà con un biglietto speciale del costo di una lira. Per gli spettacoli il prezzo d'ingresso sarà issato volta per volta.

Il ricavato degli spettacoli di arte è devoluto alla beneficenza: ad aumentare i fondi del "Pausilipon" l'Ospedale per bambini e [...] all'Asilo Vittorio Emanuele III, per orfani di guerra e ragazzi abbandonati[...]<sup>27</sup>.

La vita del complesso monumentale, tra il 1917 e il 1925, si riduce quasi sempre a simili iniziative. Nell'immediato primo dopoguerra, d'altronde, le associazioni di privati cittadini guardano alla nuova sede statale come allo spazio più adeguato per dimenticare gli anni «di desolazioni, di vita esterna e brutta» e dare spazio ad

un'ansia nuova e che potrà essere immensamente operativa: l'ansia di chi ha avuti sbandati cuore, cervello, senso del colore armonie e si ricerca, si ricostruisce, si ritrova ogni giorno, tutti ci siamo risollepati, dopo la raffica, in piedi a ricostruire, pietra su pietra, i nostri affetti, la nostra casa, il nostro avvenire<sup>28</sup>.

Tra 1925 e il 1926, finalmente, prende corpo, la destinazione della Floridiana a sede di museo. Per una serie di circostanze che ho già discusso altrove, che continuano a essere fortemente connesse all'azione di gruppi di pressione cittadini<sup>29</sup> e, molto probabilmente, anche allo studio di un nuovo piano regolatore per Napoli<sup>30</sup>, verrà allestita al suo interno la collezione di ceramiche del Duca di Martina.

L'organizzazione dell'esposizione è particolarmente veloce. Nel maggio del 1927, il re – che in quei giorni è a Napoli per l'apertura degli scavi di Ercolano e per l'apertura della Biblioteca nazionale – inaugura anche il primo piano del Museo dove sono esposte le porcellane europee. È evidentemente un'inaugurazione prematura, il modo per avviare la comunicazione del nuovo istituto museale, dar notizia dei lavori e garantirsi la presenza del sovrano.

<sup>27</sup> A "La Floridiana" 1919.

<sup>28</sup> I pittori a "La Floridiana" (1919).

<sup>29</sup> Cfr. Barrella 2015, in particolare pp. 111-114.

<sup>30</sup> Credo sia significativo ricordare che sono gli stessi anni in cui una Commissione di esperti presieduta da Gustavo Giovannoni è incaricata della realizzazione di un nuovo piano regolatore particolarmente attento alla salvaguardia e alla tutela del sistema paesistico napoletano di cui la Floridiana costituiva un frammento preziosissimo (Giovannoni 1927). Di questa stessa commissione fa parte anche il Soprintendente Gino Chierici. La musealizzazione della Villa e la scelta di porre l'accento sulla storicità e la monumentalità del Parco sono probabilmente anche l'esito della necessità di tutelare la città da eventuali altri guasti del paesaggio napoletano che Chierici aveva già documentato e denunciato nel 1925. Cfr. Chierici 1925.

L'allestimento proseguirà negli anni successivi e il Museo, prevalentemente chiuso, sarà di tanto in tanto fruibile solo in occasione di mostre di pittura<sup>31</sup>.

La nuova riapertura viene finalmente decisa per il 10 giugno 1931. Le "ceramiche viventi", come si diceva all'inizio, sono l'evento che dovrà celebrarla, l'intrattenimento mondano che servirà a promuovere il museo e a raccogliere fondi per la Croce Rossa.

<sup>31</sup> Nel 1928 il Museo è sede di una mostra dedicata a Giacinto Gigante ma le richieste di visita, stando alla stampa del tempo, erano abbastanza pressanti. Al riguardo si legga l'articolo apparso ne «Il Mattino» del 31 gennaio 1931 *Un tesoro d'arte in una cornice suggestiva. L'apertura del Museo della Floridiana. Il pubblico tra qualche giorno sarà ammesso a visitare le collezioni*: «Il nostro invito dell'altro giorno al ch.mo prof. Gino Chierici non è stato vano. Il Soprintendente infatti ci scrive: "Il Museo della Floridiana non è stato finora aperto al pubblico perché si son dovuti eseguire dei lavori necessari per la sistemazione e l'ordinamento degli oggetti d'arte nel piano inferiore dell'edificio. Posso però assicurare codesta on. Direzione che il Museo sarà aperto senz'altro tra pochi giorni con alcune restrizioni che si rendono indispensabili a causa della deficienza del personale di custodia". Rendiamo dunque grazie ai numi e soprattutto al prof. Chierici, che ha rotto gli ultimi indugi e ci promette l'apertura del Museo, pure con le piccole limitazioni a cui fa cenno nella sua lettera, tra pochi giorni. Questo Museo, inaugurato, come dicemmo da S.M. il Re, nel 1928, è stato per due anni il tormento dei cittadini che andavano fin su al Vomero, visitavano la Floridiana col relativo permesso della Soprintendenza ed andavano a battere contro le porte sbarrate della palazzina, e vi battevano fin quando non occorreva un custode ad invitarli a desistere. Ed allora si svolgeva invariabilmente questo dialoghetto: - Qui c'è un museo nevrero? - Sissignore, il museo delle ceramiche. - Ed allora vorremo visitarlo. - Non si può: ancora non è aperto al pubblico. - Ma come! Se fu inaugurato dal Re? - È vero: ma... non è ancora aperto al pubblico. - E quando si aprirà? - Questo poi non ve lo so dire. Dopo di che molti di questi delusi ci scrivevano la solita lettera di protesta. Ora la lunga parentesi-inaugurazione, apertura al pubblico 1928-1931 è chiusa. E certo avremo folla alla Floridiana il giorno di questa così a lungo sospirata apertura. In che consiste intanto questo Museo? Ne parliamo allora - tre anni fa - diffusamente. Rinfreschiamo oggi il ricordo. Il Museo della Floridiana o Museo delle ceramiche è costituito dalle preziose collezioni di ceramiche, di miniature, di avori, di oggetti vari di arte applicata donate alla città di Napoli da Placido de Sangro Conte dei Marsi, che aveva ereditato la bellissima raccolta del Duca di Martina e poi l'aveva accresciuta notevolmente. Avuta la donazione si pensò subito alla Floridiana. Ed infatti ove alloggiare meglio queste delicatissime collezioni? La palazzina borbonica si offriva quasi da sé stessa ad accoglierle. Intanto la vedova del Duca di Martina, Contessa Maria Spinelli di Scalea, cui per testamenti era stata lasciata la facoltà di tenere presso di sé le collezioni, non solo aderì all'invito di consegnarle subito per poterle alloggiare nella Floridiana, ma con bella munificenza facilitò la formazione del Museo, contribuendo con larghi mezzi all'acquisto delle ricche vetrine e dei tappeti; e donando anche mobili ed oggetti d'arte di sua proprietà, munifico esempio che ha trovato poi generosi imitatori negli eredi della Contessa. Ed è così che la città nostra può vantare oggi una nuova raccolta d'arte di squisita bellezza e del più alto valore. E così, per pochi giorni sarà dato alla cittadinanza di poter godere di queste bellezze. Nel Museo sono adunati i più rari miracoli di arti squisite, quali la ceramica, il vetro, l'avorio in tutte le sue applicazioni, la miniatura. L'eleganza degli ambienti, la ricchezza ed il gusto delle vetrine, la sapienza dell'ordinamento conferivano poi il più grande risalto ai mille oggetti rari e preziosi, adunati dall'amorosa e sapiente passione del Conte dei Marsi e del Duca di Martina».

## 2. L'inaugurazione del Museo Duca di Martina e le "ceramiche viventi"

Nel gennaio del 1931, dopo alcune richieste de «il Mattino» sulle ragioni della lunga chiusura al pubblico malgrado l'inaugurazione del 1927, Gino Chierici<sup>32</sup>, Soprintendente all'arte medievale e moderna, precisa che

Il Museo della Floridiana non è stato finora aperto al pubblico perché si son dovuti eseguire dei lavori necessari per la sistemazione e l'ordinamento degli oggetti d'arte nel piano inferiore dell'edificio. Posso però assicurare codesta on. Direzione che il Museo sarà aperto senz'altro tra pochi giorni con alcune restrizioni che si rendono indispensabili a causa della deficienza del personale di custodia<sup>33</sup>.

L'inaugurazione alla presenza del Sovrano, l'attenzione crescente per il ruolo dei musei, la ripresa del dibattito sull'utilità delle arti applicate e l'importanza che i giardini storici<sup>34</sup> stavano acquisendo nella politica culturale italiana sono le motivazioni che spingono a far pressione per la piena fruizione del Museo e dello spazio circostante.

Inaugurato, come dicemmo da S.M. il Re, nel 1928 [così erroneamente indicato nel testo *nda*], è stato per due anni il tormento dei cittadini che andavano fin su al Vomero, visitavano la Floridiana col relativo permesso della Soprintendenza ed andavano a battere contro le porte sbarrate della palazzina, e vi battevano fin quando non accorrevano un custode ad invitarli a desistere. Ed allora si svolgeva invariabilmente questo dialoghetto: - Qui c'è un museo nevrero? - Sissignore, il museo delle ceramiche. - Ed allora vorremo visitarlo. - Non si può: ancora non è aperto al pubblico. - Ma come! Se fu inaugurato dal Re? - È vero: ma... non è ancora aperto al pubblico. - E quando si aprirà? - Questo poi non ve lo so dire. Dopo di che molti di questi delusi ci scrivevano la solita letterina di protesta. Ora la lunga parentesi-inaugurazione, apertura al pubblico 1928-1931 è chiusa. E certo avremo folla alla Floridiana il giorno di questa così a lungo sospirata apertura<sup>35</sup>.

L'attesa, tuttavia, non fu di pochi giorni ma di qualche mese. Evidentemente si cercava la strada più adeguata per conciliare l'apertura delle sale con le difficoltà legate alla scarsità di personale:

Tale Museo è stato da vario tempo ordinato – si legge ne «il Mattino» – ma l'apertura sarebbe tuttora procrastinata fin chissà quando, perché – nonostante ogni buona volontà – non è stato a oggi possibile provvedere ai mezzi per assicurare un funzionamento completo a questo nuovo e pregevole Istituto d'arte napoletano.

Ma la R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna della Campania ha voluto, tuttavia,

<sup>32</sup> Su Gino Chierici cfr. Amore 2011.

<sup>33</sup> *Un tesoro d'arte in una cornice suggestiva* (1931).

<sup>34</sup> L'attenzione per i giardini storici italiani – che aveva caratterizzato molta parte del dibattito sulla tutela del primo Novecento – è particolarmente alta in questi anni anche grazie alla produzione giornalistica ed alle proposte espositive di Ugo Ojetti che, nell'aprile del 1931, inaugura a Firenze – a Palazzo Vecchio – una Mostra interamente dedicata al giardino Italiano. Su questi temi e sulle caratteristiche della mostra cfr. Cantelli 2014, pp. 233-246 e Nezzo 2016, in particolare pp. 159-174.

<sup>35</sup> *Un tesoro d'arte in una cornice suggestiva* (1931).



venire incontro con le sue sole e scarse disponibilità al desiderio del pubblico; e pur di non differire oltre la visita alle belle collezioni, s'è indotta a disporre un servizio di sorveglianza e di custodia cumulativo tra il nuovo Museo e le raccolte del Palazzo Reale.

Ciò ha dovuto, naturalmente, imporre alcune provvisorie limitazioni al libero accesso e alla regolare circolazione del pubblico nelle sale del Museo, come del resto, si pratica in molte Gallerie straniere.

Infatti, siccome il Museo occupa – come è noto – l'edificio stesso della Villa e siccome non è in alcun modo possibile aprire completamente al pubblico il Parco attraverso il quale i visitatori del Museo dovranno di necessità transitare – sia perché esso non è un giardino municipale ma un complesso monumentale di proprietà dello Stato e che esige ben diverse e maggiori cure di manutenzione, sia perché, anche con la migliore buona volontà di renderlo pubblico, manca all'ufficio il mezzo di accrescere proporzionalmente il numero dei custodi esistenti – bisognerà che i visitatori del Museo si muniscano della tessera semestrale di libero accesso alla Villa, che si rilascerà gratis e a tutti indistintamente – come per il passato – negli uffici stessi della Sovrintendenza, a Palazzo Reale.

Per gli stranieri e per gli italiani non residenti a Napoli, basterà l'esibizione del passaporto o altri documenti di riconoscimento.

E poiché, poi, l'ufficio non dispone nemmeno di personale di custodia in misura tale da poterlo distribuire nelle sale del Museo; mentre le collezioni espostevi richiedono per la ristrettezza degli ambienti, per la fragilità delle vetrine e degli oggetti d'arte, e per la facile asportazione di essi una sorveglianza continua e attentissima; è stato giocoforza stabilire che i visitatori compiano in successivi gruppi la visita e ogni gruppo non potrà essere formato di più che sei persone, per dare piena facilità di controllo al custode che lo guiderà. Ad ogni modo la visita potrà durare oltre un'ora; e sono state impartite tutte le disposizioni opportune per agevolare gli studiosi, e per usare, di volta in volta, quella discrezione che sempre si usa verso il pubblico negli Istituti consimili.

Infine, il Museo non potrà rimanere aperto nei giorni di giovedì e di domenica, quando il personale dovrà attendere al servizio della visita pubblica negli appartamenti di rappresentanza di Palazzo Reale.

La cittadinanza vorrà, certo, rendersi conto del buon volere della Sovrintendenza e corrispondere con egual volere allo sforzo compiuto da essa, considerando che tali norme sono provvisorie, nel senso che si cercherà ogni mezzo per affrettare l'apertura completa del Museo, e riflettendo che esse sono le sole che hanno potuto permettere di anticipare in parte tale apertura e che il rinunziarvi significherebbe il dover richiudere il Museo<sup>36</sup>.

È un articolo interessante, soprattutto per quel che riguarda le modalità di visita al museo (che condivide con il Palazzo Reale sorveglianza e custodi) e per la sottolineata esigenza d'introdurre procedure chiare d'accesso anche al Parco – il cui attraversamento è necessario per raggiungere il Museo – perché «non è un giardino municipale ma un complesso monumentale di proprietà dello Stato e che esige ben diverse e maggiori cure di manutenzione»<sup>37</sup>. Non semplice area verde destinata al pubblico godimento ma spazio costruito e monumentale con accessibilità regolamentata dall'ottenimento della «tessera

<sup>36</sup> *Il Museo della Floridiana sarà aperto domani* (1931).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

semestrale d'accesso» – gratuita e per tutti<sup>38</sup> – come previsto da Regio Decreto, e non senza aspri conflitti, tra il 1929 ed il 1931<sup>39</sup>.

L'articolo, datato 9 giugno 1931 e concomitante a quelli sui «fantasmi vaganti», sembra voler riportare ad una dimensione più adeguata alle peculiarità di un istituto culturale la comunicazione della sua riapertura che, negli altri testi, sembra indulgere soprattutto sul quel taglio "artistico-mondano" che stava caratterizzando molte delle iniziative legate al patrimonio culturale italiano. L'accento posto sulla ristrettezza degli ambienti, sulla fragilità delle vetrine e degli oggetti d'arte è, probabilmente, una risposta a quanti puntavano sulla numerosità dei presenti e su di un'idea di "cultura spettacolo" cui l'intero programma della manifestazione allude chiaramente. Lo scritto precisa il numero massimo di persone ammesse nelle sale (gruppi di sei persone) e la durata complessiva della visita. Se a ciò si aggiunge che, per l'ingresso nelle sale, il visitatore era solitamente invitato «e di buon grado consentiva, a calzare strane pantofole, come in una moschea, per non offuscare la lucentezza dei pavimenti verniciati»<sup>40</sup> è facile pensare che non siano stati pochi i contrasti che dovettero precedere ed accompagnare la riapertura al pubblico. Da un lato, i promotori di un esperimento di "cultura-spettacolo", pensato per molti e orientato all'intrattenimento, dall'altro, la volontà di rendere accessibile un prezioso spazio di cultura e di gusto rispettandone le caratteristiche e mirando ad una corretta comprensione del progetto culturale dell'istituto stesso. Come esito diretto di questa duplice visione dell'iniziativa, i due cinegiornali che l'Istituto Luce dedica al museo. Il primo, datato maggio 1931 e purtroppo privo di audio<sup>41</sup>, sembra

<sup>38</sup> Nel 1929, a causa delle gravi condizioni economiche nelle quali versava il paese, si scelse di sopprimere alcune tasse minori. Tra queste l'eliminazione della tassa per l'entrata in musei, galleria, scavi e monumenti dello Stato (R.D. 28 luglio 1929, n. 1363, in *Gazzetta ufficiale*, 5 agosto 1929, n. 181).

<sup>39</sup> Pro gratuità si schierò apertamente, anche sulle pagine di «Museum», Ugo Ojetti (Ojetti 1930) che «interpretò la norma come un atto doveroso del governo, che si facendo restituiva agli italiani ciò che apparteneva loro, e sostenne la necessità di considerare i musei e le gallerie al pari delle chiese e delle scuole, ovvero come strumenti di elevazione morale e dunque come luoghi nei quali tutti hanno il diritto di accedervi, e per i quali il biglietto costituisce una limitazione ed un fattore discriminante. Aggiunse però che i governanti italiani avrebbero dovuto continuare a lavorare in questa direzione, anche per contestare la stampa estera che, semplicisticamente, avrebbe legato la manovra all'obiettivo di attrarre più stranieri in Italia. In breve, era giunto il momento di operare per portare gli italiani nei loro musei, adottando quelle strategie studiate e realizzare nelle grandi città europee, come Londra, Berlino, Parigi, Amsterdam o Stoccolma. In tal senso Ojetti mostrò apprezzamenti per la circolare del ministero della Pubblica Istruzione del 9 agosto, che riconosceva pieni poteri ai direttori degli istituti d'arte e d'antichità circa la facoltà di disciplinare gli ingressi del pubblico. Sulla stessa rivista gli rispose Matteo Marangoni (Marangoni 1930) che, «contestando la libertà d'accesso, puntava il discorso sulla mancanza di una preparazione appropriata e dunque sull'educazione all'arte, perché, salvo per i primi periodi, nonostante la gratuità dell'entrata non erano stati registrati incrementi nel numero di visitatori». Le citazioni sono da Ricco 2011.

<sup>40</sup> Molajoli 1948, p. 84.

<sup>41</sup> Il filmato, cinegiornale Luce A/A0772 del maggio 1931, rientra tra quelli privi di sonoro e dedicati alle curiosità sulle cronache italiane. È tra i primi cinegiornali Luce dedicati ai musei italiani.

rispondere all'esigenza di attenzione per lo spazio museale. Evidenza la bellezza del parco, il valore panoramico del complesso e si sofferma sulla luminosità delle sale e sull'organizzazione delle vetrine oltre che sul dettaglio di qualche ceramica. Il secondo, al contrario, lascia l'edificio museale sullo sfondo e si concentra sulle "statuine viventi".

Anche la carta stampata – se si esclude l'articolo del 9 giugno – insiste sui toni da propaganda e sull'intrattenimento. Asseconda l'intenzione di convogliare la numerosa "società dello spettacolo" e la necessità di trarre vantaggi economici dalla vendita dei biglietti, imposti sia pur a scopo benefico. Il 4 giugno, due giorni dopo la pubblicazione del «Roma», «Il Mattino» di Napoli riprende la notizia dell'apparizione dei "fantasmi".

A stare a credere al custode – si legge – ogni giorno quando il sole è scomparso all'orizzonte e la villa si ammantava nel buio della sera cavalieri e dame in costume settecentesco se ne vanno a spasso per i freschi giardini ridendo sul museo al buon guardiano. Costui che è un buon vecchio – conta oltre settanta primavere – non può di certo dar la caccia ai fantasmi e correre dietro le loro ombre: ecco perché dame e cavalieri si dileguano nel mistero.

Ma ieri è accaduto un fatto ancora più strano. Verso le 7 del pomeriggio il guardiano notò che da una vetrina mancavano due gruppi preziosissimi di Saxe: allarmato don Giovanni corse a darne avviso telefonicamente all'illustre prof. Chierici che raggiunse un'ora dopo la villa.

Entrato nel museo il Soprintendente – che già aveva i suoi dubbi sull'autenticità della sparizione delle porcellane, poiché le vetrine sono ben custodite – ritrovò al loro posto le incantevoli statuine. Il custode stupito gridò al sortilegio. A noi, accorsi poco dopo, il prof. Chierici disse che il povero custode a causa dell'età soffre di traveggole ed ebbe la bontà di riconfermarci che la Floridiana sarà aperta al pubblico tra pochissimi giorni, con una grande festa. Ma....

L'articolo termina così. Punti di sospensione per aumentare l'attesa, l'indicazione dell'apertura a breve delle raccolte, il riferimento a una grande festa. Il giorno successivo, il 5 giugno, si svela il mistero che

non è più mistero. Le ombre misteriose, i fantasmi che il custode della Floridiana ha visto vagare verso l'imbrunire in questi ultimi giorni nei giardini incantati della Villa non sono ombre e tanto meno fantasmi. Sono dame, signorine, piccini, che si danno convegno nello storico museo e restano incantati a contemplare le mirabili porcellane, i capolavori di ceramica e di vetro che sembrano modellate e colorite da mani di fate.

Senza tenere oltre tesa la curiosità dei lettori, diremo che per domenica 14 giugno, il Comitato delle Dame della Croce Rossa prepara una grande festa a beneficio della nobilissima istituzione, posta sotto l'alto patronato della S.M. Regina Elena.

Con squisito senso di arte, anziché organizzare uno dei soliti balletti le dame – che sono presiedute dalla illustre Duchessa di Bovino – hanno pensato di offrire ai napoletani una visione di incomparabile bellezza, riproducendo al vivo alcuni gruppi preziosi della collezione di ceramiche.[...] Oltre questa iniziativa originalissima [...] verranno offerte ai napoletani ore di squisito godimento [...] dai concerti bandistici, dai chioschi di pesca forniti di oggetti di grande e di piccolo valore: di modo che nessuno avrà ad andar via a mani vuote. Nei giorni prossimi illustreremo dettagliatamente il programma di questa suggestiva festa; ma vogliamo intanto dir subito che il biglietto d'ingresso alla Floridiana avrà un

prezzo bassissimo alla portata di tutte le borse e che non vi saranno... "stoccate" di sorta. Funzioneranno, inutile dire, il bar ed un buffet.

Questo stesso articolo, con un titolo diverso, appare su entrambe le testate napoletane: «Il Mattino», appena citato, pone l'accento sull'evento (*La Floridiana sarà aperta per una grandiosa festa*), il «Roma», invece, continua a giocare sul titolo ad effetto (*I fantasmi ci sono e si muovono veramente alla "Floridiana"*). In entrambi i casi, la notizia della riapertura del museo è sempre collegata a uno spettacolo, concerti bandistici, chioschi di pesca – anche gastronomica – e, "inutile dire" il bar e il buffet. La comunicazione e l'attrattività dell'istituto culturale sembrano connettersi sempre più alle modalità ed alle priorità divulgative e "sociali" degli eventi temporanei. Il museo e le sue collezioni, ancora una volta, appaiono fortemente "orientati" all'impegno assistenziale, al divertimento dei partecipanti e agli interessi immediati della classe dirigente locale.

Siamo a due giorni di distanza dall'attesissimo avvenimento che richiamerà tutta Napoli nella storica villa della Duchessa di Florida. Infatti, per ogni napoletano costituisce un'autentica gioia, lungamente sospirata, poter passare tutto un pomeriggio nei giardini incantati che dominano il più superbo panorama del mondo.

Basterebbe la riapertura della villa a richiamare la gaia folla cittadina, ma a questa calamita, diremo così naturale, è stata aggiunta quella di un programma formidabile organizzato con squisito senso d'arte dal Comitato delle Dame della Croce Rossa Italiana, presieduto dalla illustre Duchessa di Bovino.

All'ultim'ora apprendiamo che un nuovo grande numero è stato aggiunto: l'orchestra stabile di S. Carlo diretta da Franco Capuana troverà posto in uno degli angoli del parco ed eseguirà un interessante programma di musica [...]

Ogni viale, ogni angolo della bella villa risuonerà di canti e di musica. Le più belle canzoni napoletane saranno eseguite da Tina Casigliana e Sivoli e Nicola Maldacea si esibirà nel suo irresistibile repertorio. Non mancherà la prosa poiché la compagnia dialettale Salvietti-Amodio-Pisani eseguirà: "*Don Ciccio passa nu quarto d'ora 'e gnaie*".

L'ingresso al Museo e al Parco resta gratuito come previsto dalla legge ma

Queste attrazioni sono offerte con la sola spesa tenuissima del biglietto d'ingresso fissato in lire 3, lire 2 per le signore ed una lira per i bambini.

Non v'è teatro o cinematografo che ad un prezzo così basso possa offrire la quarta parte di tale programma. Nei giardini, i chioschi per la pesca forniti di mille piccoli e grandi oggetti utili e graziosi, daranno modo ai fortunati di non tornare a casa a mani vuote. Ma il chiosco che terrà sospeso in giusta ansia il cuore delle massaie e dei padri di famiglia sarà quello gastronomico, che solamente guardarlo farà venire l'acquolina in bocca.

E infine

Nel teatrino della Floridiana avrà luogo il suggestivo spettacolo al quale partecipano dame, damigelle e bambini della nostra grande società. Per assistere alla originalissima sfilata di ceramiche viventi (poiché, come si sa, verranno riprodotti al vivo i pezzi più famosi della collezione di porcellana) occorrerà pagare un biglietto supplementare. L'accompagnatore

musicale è affidato a un glorioso artista napoletano, il maestro Calace ed alla sua orchestra di mandolini, mandole e liuti. Data l'importanza dell'avvenimento, e l'originalità dello spettacolo delle amiche viventi, l'Istituto Nazionale Luce ha mandato da Roma i suoi operatori per una ripresa sonora.

Le “ceramiche viventi”, i “fantasmi” evocati nei giorni precedenti, sono i protagonisti di uno spettacolo «assolutamente nuovo e di linea raffinatamente estetica» per assistere al quale sarà necessario un «biglietto supplementare».

A cura di donna Tina Laganà<sup>42</sup> -*tanto nomini!*- sono stati composti gli aggruppamenti dei minuscoli adorabili mimi, e delle bellissime dame e fanciulle. Codesti quadri pieni di plastica, di stile, di profumata poesia del passato, sbalzati sui fondali arcidecorativi al vero delle querce e delle elci che conobbero l'avvenenza della seconda moglie di Ferdinando IV, sono stati un miracolo di perfezione e di fedeltà interpretativa. I gruppi delle collezioni raccolte nelle vetrine del museo della Floridiana, e nelle collezioni di casa Bovino sono stati riprodotti con prodigiosa evidenza realistica sotto la direzione dell'inesauribile donna Tina e della duchessa, sempre preziosa d'idee, d'iniziative e di suggerimenti. Ne sono risultate mirabilia. Il pubblico dei due spettacoli non si sarebbe mai stancato ad applaudire.

I numerosi servizi pubblicati in quei giorni sono ricchi di dettagli e di nomi. Animatrice dell'evento è la Duchessa di Bovino, Maria Antonietta d'Alife Gaetani, presidentessa della Croce Rossa e moglie di Giovanni de Riseis – all'epoca primo podestà di Napoli – oltre che dama di corte della Regina Elena. Le connessioni con il regime e la politica culturale fascista sono assolutamente evidenti. Sempre più asservita allo stato e al partito fascista<sup>43</sup>, anche la Croce Rossa, così come il regime, utilizza i musei e patrimonio culturale come vettore di sostegno e propaganda. La Floridiana, il suo Parco, le collezioni concorrono a celebrare il passato e la grandezza della patria, la sua bellezza, la sua gloria.

I musei avevano dunque un intrinseco valore identitario. “L'appartamento del principe dove i quadri e le statue sono soprattutto un ornamento, un segno di ricchezza, di fasto, di amore per l'arte e di buon gusto” (Ogetti, 1930, pag. 52) era un modello atto a far sorgere nel popolo italiano la consapevolezza di un passato glorioso, così come lo erano le gallerie ove era possibile gioire delle opere del passato, trampolini per il rinnovamento della nazione. I musei non avrebbero dunque dovuto limitarsi a conservare, essi avrebbero dovuto divenire, attraverso l'esposizione e l'apertura al pubblico, strumenti di educazione e di istruzione, oltre che di godimento estetico e culturale, un concetto quest'ultimo assolutamente attuale. Per far ciò essi dovevano subire una radicale trasformazione, facendo sparire le melanconiche

<sup>42</sup> Tina di Angelo ((fig. 3), cantante mezzosoprano, era la moglie del più noto Augusto Laganà, impresario teatrale che guidò il Teatro di San Carlo dal 1915 al 1927. Entrambi furono tra i protagonisti della vita mondana napoletana durante il ventennio cfr. Marcenaro 2017.

<sup>43</sup> Nel 1928 la CRI interruppe i rapporti con le organizzazioni internazionali di Croce Rossa. Nel 1929 ha inizio la giornata della Croce Rossa per raccogliere l'obolo della nazione mentre nel 1930 vengono emanati ulteriori provvedimenti legislativi per assicurare il funzionamento (*Conversione in legge del r.d.l. 12 febbraio 1930, n. 84, concernente modifiche al r.d.l. 10 agosto 1928, n. 2034, contenente provvedimenti necessari per assicurare il funzionamento della Croce rossa italiana*).



serie di oggetti esposti cronologicamente come documenti, tutti in fila, come coscritti in ordine d'altezza, e mettere in atto una serie di azioni adatte al nuovo ruolo socio-educativo: si sarebbero dovute mettere in vendita guide illustrate alle esposizioni, porre sotto ogni opera o oggetto esposto didascalie con data, provenienza e nome dell'autore, organizzare visite guidate per educare il pubblico alla comprensione delle opere d'arte<sup>44</sup>.

Non più "prigioni delle opere d'arte" i musei dovevano essere "viventi". L'ampio dibattito internazionale sul museo, molto ben conosciuto in Italia e reinterpretato anche alla luce delle necessità del regime, aveva spinto con forza sulla necessità di andare incontro al pubblico e di prestare grande attenzione al ruolo educativo e sociale dei musei attraverso una loro apertura a tutte le classi sociali.

I mezzi di cui servirsi – scrive Patrizia Dragoni che ha molto ben indagato questi anni – per questo non differiscono, se non per la intensa politica delle grandi esposizioni, da quelli indicati solitamente ovunque. Si chiede, infatti, di favorire la frequentazione dei musei e dei luoghi d'arte in genere con facilitazioni materiali, come l'ingresso gratuito, e pratiche, come le aperture serali e il libero uso delle macchine fotografiche. Si invita a sviluppare vaste campagne promozionali nelle comuni forme pubblicitarie e in particolare avvalendosi della radiofonia. Si pensa di rendere più proficue le visite, potenziando i sussidi didattici, a cominciare dalla produzione di guide ben progettate, e rendendo più snelli i tradizionali allestimenti espositivi. Mobilitando anche le organizzazioni dopolavoristiche, ci si impegna nella organizzazione di visite anche serali e si sollecita pertanto l'installazione di impianti per l'illuminazione notturna. Si dà corso ad un'ingente opera di ammodernamento e perfino di nuova edificazione di musei. Ma tanto sforzo non ha nulla a che fare, come chiarisce Bottai, con le «facili ideologie umanitarie delle vecchie democrazie». Tutto ciò ovviamente risponde all'imperativo di "andare verso il popolo" e più di tutto giovano a questo le grandi esposizioni, il cui complessivo disegno mostra una straordinaria e modernissima intelligenza propagandistica. Ma verso il popolo bisognava andare non per educarlo all'arte, ma per spiegarli, a forza di capolavori nazionali, la «virtù e l'intelligenza della nostra razza». «L'importanza anche politica di una più larga frequenza di pubblico nei musei», sottolineata da Bottai ad ogni piè sospinto, consisteva difatti nella esaltazione della patria e della razza<sup>45</sup>.

I "mezzi non differiscono" e nemmeno più di tanto le espressioni linguistiche. Il termine "vivente", affiancato alle ceramiche per l'inaugurazione del museo Duca di Martina è, come accennavo prima, uno dei *leit motiv* del dibattito sul museo novecentesco. Ma è declinato nei modi, nei luoghi e con le finalità più diverse: musei viventi sono quelli di Henri Focillon («l'essentiel, c'est qu'un musée soit vivant»<sup>46</sup>) così come quelli ricordati da Elisabeth Moses in «Casabella»<sup>47</sup>. "Necropoli" in contrapposizione alla necessaria vitalità, è invece l'espressione di Ogetti che, sin dagli anni Venti, aveva auspicato – dalle pagine di «Dedalo» – un loro significativo riassetto (i musei non devono essere

<sup>44</sup> Pinna 2009, p. 14.

<sup>45</sup> Dragoni 2015, pp. 194-195.

<sup>46</sup> Focillon 1923, p. 93. Sul concetto di museo vivente di Focillon cfr. Cecchini 2014, pp. 47-55.

<sup>47</sup> Moses 1934, pp. 28-35.

“la necropoli” della vita che fu, ma «centro d’indagine e di propaganda, [attirando] attenzione, gente e denaro»<sup>48</sup>). Argomentazioni abbastanza simili saranno sostenute, negli stessi anni, anche da Angelo Conti cui viene affidata, nel 1925, la direzione della Pinacoteca di Capodimonte. A questi temi guarderà anche Giuseppe Bottai e “vivente” sarà anche il suo museo dove

l’arte antica non è cara, polverosa memoria, ma una forza perennemente viva nella nostra anima e lo studioso d’arte non è il sacerdote di un oscuri culto dei morti, ma l’interprete qualificato di un interesse artistico collettivo. Non è dunque soltanto agli studiosi ed ai loro interessi scientifici ma alle grandi masse e alle loro esigenze culturali, che deve rivolgersi il museo<sup>49</sup>.

Si potrebbero portare molti altri esempi di uso (ed abuso) di questa parola tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, anzi forse sarebbe utile studiare le molteplici sfumature di un utilizzo che, pur nascondendo obiettivi diversi segnala, sempre, la sentita necessità di riportare il patrimonio culturale al quotidiano, di favorire l’instaurarsi di rapporti “abituati” tra pubblico ed opere d’arte.

Le “ceramiche viventi” della Floridiana sono l’esito delle esigenze di democraticità e di promozione dell’educazione popolare particolarmente sentite dal regime che sostiene ampiamente la scelta della moglie del Podestà dedicando all’evento un nuovo cinegiornale Luce, stavolta anche con tanto di sonoro, che ritrae – lasciandoci così una preziosissima testimonianza visiva (figg. 2, 4-12) – le statuette di porcellana rese “vive” nel grande parco della Floridiana.

Il “quadro vivente” (o, come in questo caso, la statuetta vivente) non era certo una novità, meno che mai per Napoli, ma è inedita quest’ampia messa in scena per la fruizione di un giardino storico e del suo museo

Immaginate – si legge nella cronaca dell’evento – che alcune vetrine del Museo allogato nella villa di Lucia Migliaccio si siano aperte e che una magia abbia operato su di esse. Le porcellane lucide e sorridenti, ferme nella loro immobile vita patinata dal fuoco e dalle vernici colorate, si siano ingrandite, poi ammantate, poi riconquistata un’autonomia fittizia, si siano avviate al palcoscenico del Teatrino, pei ricomporsi qui negli atteggiamenti in cui i mirabili artigiani di Capodimonte, di Sassonia, di Sèvres, di Welmer, di Vienna, le fermarono affidando ai loro forni il compito di farle splendere. Ieri abbiamo visto un tale miracolo.

Le opere rese “vive” nel teatrino del parco sono, tranne pochissime eccezioni, le porcellane del Museo che il pubblico può facilmente ritrovare al suo interno.

Ventidue quadri, ventidue capolavori. La duchessa di Bovino e donna Tina d’Angelo Laganà hanno ben diritto all’omaggio dei più grandi *regisseurs* europei se sono riuscite a rendere tangibili, nei loro più sottili particolari, le immagini chiuse nelle vetrine dei collezionisti. Oltre quelli del Museo sono stati imitati de “gruppi” plastici della preziosa collezione

<sup>48</sup> La citazione di Ugo Ojetti in «Dedalo», è in Fachechi, Paribeni 2016, p. 210.

<sup>49</sup> Bottai 1940, pp. 144-145.

privata del Duca di Bovino. Il maggior rigore della loro concertazione le due elette Dame (diremmo meglio finissime artiste) hanno voluto indicare il Numero della Vetrina in cui si trovano i gruppi indicati.

Nella messa in scena "i capolavori" si avvicendano

davanti al pubblico, ognuno con una sua grazia, un suo tipo, una imitazione che era anche una squisita stilizzazione del *biblot* prezioso da cui traeva le linee, i colori e gli atteggiamenti<sup>50</sup>.

Dominano le raffinate statuine di Sassonia e quelle viennesi, i soggetti sono quelli pastorali e galanti tipici di queste fabbriche, mentre è *molto meno presente*, nei modelli viventi, la produzione di Capodimonte che costituiva il nucleo principale dell'esposizione museale. Alle statuette viventi si affiancano, come si evince dalle cronache, anche dei veri e propri *tableaux vivant*: una scena arcadica e *L'imperatrice Eugenia e la sua corte* (fig. 1) di Franz Xaver Winterhalter (forse un'allusione alla Regina Elena ed al ruolo della stessa duchessa di Bovino).

Nel quadro che ieri, come una rivelata meraviglia è apparso dinanzi agli spettatori, Eugenia e le sue Duchesse aspettavano l'Imperatore reduce dalla conquista di due o tre regni europei. Ed erano tutte belle e serene, come se un pittore (il Winterhalter) avesse dovuto ritrarle. La suggestione e l'incanto della riproduzione, perfetta nei colori, negli atteggiamenti, nella linea armonica del disegno generale del quadro sono state tali che gli applausi sono saliti nei cieli.

"Andare verso il popolo" aveva comportato la scelta di soggetti e di opere più adeguati al coinvolgimento della massa (poco importa se alcuni sono assolutamente estranei alle collezioni della Floridiana) e uno spazio maggiore per la produzione europea più accattivante, più nota e forse anche più richiesta sul mercato antiquario. Fa nascere quale lieve dubbio, al riguardo, la presenza di "Casa Canessa" – famosa casa d'asta del tempo – che fornisce i costumi per alcune statuine. Perfettamente in linea con le possibili ricadute commerciali dell'evento, l'indicazione che «l'industria toscana del Cappello Bonciolini Bacarelli ha provveduto anch'essa gentilmente per i cappelli a paglia del pittoresco quadro delle pastorelle»<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> *Pro Croce Rossa* (1931).

<sup>51</sup> *Suggestive visioni antiche alla Floridiana* (1931).

“L’umanità in mostra”<sup>52</sup> è un’affascinante visione, evoca epoche passate ed ottiene un grande successo di pubblico<sup>53</sup>. Dai giornali si apprende la notizia

<sup>52</sup> Cito, e non caso, il titolo del bel libro di Abbattista 2013, dedicato alla tendenza, molto diffusa in Italia, soprattutto durante il Ventennio, ad esibire persone in carne ed ossa in occasione di fiere ed esposizioni. Guido Abbattista fa riferimento a questa pratica sottolineandone la connotazione biopolitica (l’accento posto sull’etnia, su usi e costumi “diversi”, “selvaggi” o “barbari”) che, in questo caso, è assolutamente da scartare. Non escluderei, tuttavia, che in qualche modo lo “spettacolo” napoletano possa aver guardato anche a questa forma di ricreazione effimera molto presente nelle Esposizioni e che ritroviamo, nel 1927, anche al Museo Nazionale, in occasione dell’allestimento, voluto da Amedeo Maiuri, della Sezione di tecnologia e meccanica antica dove fanciulli abbigliati come antichi romani simulano l’utilizzo degli apparecchi esposti. Cfr. al riguardo, Prisco 2016, p. 538.

<sup>53</sup> *La Grande Festa per la “Croce Rossa”* (1931): «Armonia e grazie settecentesche alla Floridiana. I suggestivi gruppi di Sassonia, di Sèvres e di Capodimonte rivivono nell’avvenenza e nella leggiadria di fanciulle e di bimbi napoletani. La festa di ieri alla Floridiana non è stata soltanto un “garden party” più o meno raffinato, più o meno benefico. Essa è stata piuttosto una dimostrazione festosa ed entusiastica della vitalità esuberante del pubblico napoletano, in tutti i suoi ambienti ed in tutte le sue caste. Il nostro pubblico si è riversato al Vomero, da tutti i rioni della città. Le stazioni delle Funicolari, fino ad oltre le sette di sera – ora in cui lo spettacolo avrebbe dovuto volgere a termine – sono state giocondamente prese d’assalto da una folla festosa ed impaziente. Le suggestive strade alberate del Vomero – un tempo meta tenerissima di solitarie coppie d’innamorati-hanno ora assunto l’aspetto di “boulevards” riboccanti di vita. Ed ieri ancor più del solito per l’eccezionale animazione portata alla ridente dall’atteso pomeriggio della festa, che ha dilagata nella strada, nelle piazze, ha fatto gremire i caffè ed i ritrovi all’aperto conferendo quel caratteristico aspetto domenicale ch’è tanto caro al cuore della brava gente pur se fa arricciare il naso agli “snobs” che non ne intendono e non ne colgono la poesia tutta borghese è vero ma autentica poesia. I cancelli della Floridiana hanno ieri aperto i loro battenti a migliaia di napoletani- si calcola siano intervenute oltre ventimila persone-e fin dalle sei di ieri sera i blocchi di biglietti erano tutti esauriti ed assai opportunamente, per non rimandare indietro la folla accorsa con così spontaneo entusiasmo gl’appello della Croce Rossa, si è provveduto ad accontentare i ritardatari mettendo in vendita anche le “matrici” dei blocchi dei biglietti già venduti. È stato, così, possibile quasi raddoppiato l’incasso previsto. Ma né meno è bastato; e, verso il tardo pomeriggio per accontentare il pubblico che ancora giungeva a fiumane, di quarto d’ora in quarto d’ora, ad ogni arrivo di funicolare si sono istituiti delle cassette pro Croce Rossa, nella quale, come lasciassero, tutti i convenuti erano invitati a versare la tenue somma del biglietto, all’ingresso della “Floridiana”. Come si vede, dunque, un successo moltiplicato – alla lettera – ha superato ogni previsione!». *Pro Croce Rossa* (1931): Animato da migliaia di persone per lo spettacolo settecentesco delle ceramiche viventi. Era da tempo che i napoletani assetati di verde, di ombre folte, di alti e profondi respiri di alberi, aspettavano l’apertura della “Floridiana”. Altro che sorsi misurati dal filo di ferro spinato, o dalle ammonitrici che qua e là si offrono ai cittadini agli occhi e anche (non è un’immagine letteraria) ai polmoni dei passanti. Ieri alla Floridiana si spalancarono fontane sinfoniali alla arsura dei visitatori. I viali, i grandi prati, le alberate alte e pullulanti di nidi, le siepi di mortella pettinate a spazzola, i globi di lentisco tagliati con sapienza geometrica dai giardinieri, le aiuole di rose e di margherite ma soprattutto le siepi di foglie sempre verdi, dettero, finalmente, alla folla domenicale un ristoro nuovissimo, immaginato tante volte, ma concesso mai. Noi giornalisti quanto a’ giardini portiamo l’animo libero e la coscienza serena. Abbiamo fatto il possibile e l’impossibile, in ogni tempo, bene, spesso attirandoci di monotoni e poco fantasiosi, per battere e ribattere quel chiodo dei pubblici parchi, che andrebbero aperti d’estate e d’inverno a tutti, specialmente ai bambini che hanno da crescere il più possibile all’aria libera e nell’alito ossigenato delle piante. Domenica abbiamo avuto il piacere (uno dei rari piaceri di questo nostro sulle carte e nella tipografia) circa cinquantamila persone, per uno scopo di bene, sono affluite nella villa della duchessa di Floridia, ed

di due repliche, previste una a Palazzo Reale l'altra nella Reggia di Caserta. Due dimore storiche, come la Floridiana, che proprio in quegli anni lo stesso Chierici stava restituendo alla pubblica fruizione<sup>54</sup>.

Quasi come un moderno evento – itinerante e replicabile con tanto di commento musicale – lo spettacolo delle ceramiche viventi si prepara al bis in altri “contenitori”, ambienti per lo più cronologicamente adeguati a questa rievocazione settecentesca, ma soprattutto in linea con la necessità di far “rivivere” il passato valorizzando valori etici e politici “altri”.

Il successo della rappresentazione, per tornare alla Floridiana, è tale che gli oggetti del museo – quello che solo l'anno prima Pellati aveva definito come «uno dei musei esemplari della cultura museale italiana»<sup>55</sup> – perdono nel confronto con le statuine viventi. Dopo aver fatto riferimento alla possibilità di ritrovare la statua nel museo, grazie all'indicazione della vetrina in cui è collocata, l'articolista precisa:

Ogni riscontro è stato inutile. Le viventi hanno nettamente battute in grazia e perfezione le porcellane autentiche<sup>56</sup>.

L'allestimento ed il lungo lavoro di riordino del Museo Duca di Martina era stato immaginato per andare molto oltre l'apprezzamento estetico, la grazia e la perfezione formale della singola statua. Il dibattito primonovecentesco sul museo, sul pubblico e sulle finalità dell'esposizione aveva portato ad una rilevante riflessione museografica del suo allestitore, l'architetto Carlo Giovane di Girasole che, dopo aver realizzato il Museo Correale di Sorrento (di cui era in quegli anni anche il direttore), interpreta il museo “vivente” in maniera profondamente diversa dalle gentildonne napoletane. Anche Giovane aveva più volte ribadito la necessità di un'esposizione che sapesse parlare ai più, in grado di raccontare con chiarezza il gusto e lo spirito di un'epoca, un modo di vita. Il Museo, lo aveva detto in occasione dell'inaugurazione del Correale,

deve essere una espressione completa di vita, col rispetto delle fila ideali che legano l'una all'altra forma[...], mostrare con chiarezza la origine e la progressione, nel tempo delle diverse forme d'arte, il formarsi e lo svolgersi degli stili, in cammino concorde colla civiltà del tempo, cosicché quasi il visitatore lo riviva, man mano avanzando, e scorga da quale rigore logico, da quale stretta legge di premesse e di conseguenze sia regolato il cammino dell'arte, come quello di ogni civiltà e di ogni fatto umano<sup>57</sup>.

hanno per quattro ore goduto d'un parco meraviglioso, pel quale si sono sparse e frazionate. E che tutti ha potuto ospitare nella sua ampiezza aumentata di alberi e di fronde [...].

<sup>54</sup> Cfr. Barrella 2005, pp. 47-58 e 2014, pp. 441-448.

<sup>55</sup> Pellati 1930, pp. 156-165.

<sup>56</sup> *Pro Croce Rossa* (1931).

<sup>57</sup> Colonna di Paliano, Giovane di Girasole 1924, pp. 29-30.



Il museo è per lui storia, racconto fatto di relazioni tra le cose, da acquisire in sequenza, sia pur attraverso atmosfere e contestualizzazioni lontane, però, dall'accumulo ottocentesco, dall'affollamento di alcune case-museo dei primi del secolo o dalla presenza di copie che, sia pur con finalità educative, avevano caratterizzato e ancora persistevano nei coevi musei d'ambientazione italiani. Messo al centro del museo il suo visitatore, in Floridiana si era scelto di non stancarlo e di favorire un rapporto empatico con i suoi percorsi. Stanze ariose, riposanti, luminose, in cui equilibrare, con molta accuratezza, i vuoti e i pieni. Il ritmo cadenzato e armonioso, ricercato nelle sale del primo piano inaugurate nel 1927, è ottenuto anche grazie ad un accennato tentativo di "diradamento" delle opere, alla scelta di colori chiari e luminosi per le pareti, gli arredi e le vetrine ed alla semplificazione delle cornici. Qualità della luce, eleganza dell'esposizione, armonia e rispondenza tra tipologie diverse di oggetti sono gli elementi chiave delle scelte allestitriche che offrono al visitatore condizioni ideali di visibilità e di lettura dell'opera in grado di soddisfare gli amatori ma anche quel pubblico ampio e diversificato che richiedeva nuove forme di accessibilità culturale al museo e modalità espositive in grado di far sentire la storia come un evento vicino e familiare.

Non c'è consonanza, se non apparente, tra le scelte dell'allestitore e quelle delle "elette Dame" della Croce Rossa. È vero che, in entrambi i casi, si mira a ricreare l'atmosfera che si respirava nel diciottesimo secolo tentando di dare la possibilità ai visitatori di immergersi completamente nella vita settecentesca. Ma nel museo, ed è una cosa di non poco conto, si utilizzano gli oggetti e la loro successione nello spazio come le principali parole di un racconto educativo: l'opera è un «significante» ed è la sua corretta esposizione che deve poter svelarne il senso anche ai visitatori meno colti. Nel percorso realizzato in Floridiana, il punto di partenza è la Real fabbrica di Capodimonte "delle varie epoche" in cui dominano i pezzi di Tagliolini.

Seguono, nelle vetrine, servizi completi di porcellana da tavola o da caffè: stupendi lavori, specialmente per la vaghezza delle miniature ed il garbo prezioso delle anse [...] tutti i periodi, tutte le fabbriche vi sono rappresentate con pezzi deliziosi e singolari[...]. Gli oggetti sono, così, offerti in forma viva, perché partecipi della nostra vita, e non danno quella sensazione di cose morte lontane da noi ed estranee. Ogni mobilio ha la sua ragione d'essere perché fatto per contenere quello che in esso vi è deposto; e l'ambiente risulta un tutto pieno di armonie e passioni. Dove il mobilio manca è sostituito da una vetrina [...]»<sup>58</sup>.

Gli «oggetti offerti in forma viva» del museo sono tessere di un sistema di relazioni che, partendo da un'approfondita comprensione del valore dell'oggetto esposto, deve promuovere la ricerca e comunicare la storia. Ma questa storia, raccontata attraverso l'allestimento del museo risulta meno affascinante della sua teatralizzazione con le "ceramiche viventi" e la richiesta del pubblico si

<sup>58</sup> Mosca 1933, p. 15.

sposta verso la ripetizione dell'evento più che sulla maggiore accessibilità alle sale del museo o sulla risoluzione di alcune problematiche di funzionamento che, ancora nel 1933, fanno lamentare che «la risonanza di questa raccolta, vero santuario dell'arte ceramica, stenta ad arrivare nel mondo» e che ancora manca

un catalogo critico, una raccolta fotografica [...] e una precisa conoscenza di essa (che) solleciterebbe gli amatori a venire a goderne le bellezze e creerebbe correnti di viaggiatori verso questa regina del mediterraneo<sup>59</sup>

Dal museo, o meglio dal suo organizzatore, giunge la richiesta di aiuti finanziari per un catalogo critico, per il completamento della ricognizione fotografica e per pubblicazioni di monografie varie «da formare una vera collana di studi relativi alle porcellane ed alla maioliche con particolare riguardo al Mezzogiorno d'Italia» ma quel che si ottenne, nel 1936, è solo la pubblicazione della guida-catalogo del Ministero dell'Educazione Nazionale<sup>60</sup>. Il museo davvero "fatto per il pubblico", quello che è "centro vitale di produzione e di diffusione di cultura" resta nella mente di pochi, ai margini di una politica delle arti che non vuole – e quando vuole non può – mirare ad una reale funzione di educazione sociale. Il 12 giugno 1931, lamentando il ritardo della sua nomina a «conservatore onorario con l'incarico di dirigere lo speciale ufficio per la custodia, l'amministrazione e la conservazione del Museo della Floridiana in Napoli»<sup>61</sup>, Giovene fa riferimento all'attività delle "elette dame" ed al filmato Luce appena girato senza che lui fosse avvertito. C'è, indubbiamente, anche il risentimento per il suo ruolo messo in discussione ma, quel che più conta, è il suo rammarico per non aver potuto «così consigliare l'andamento del lavoro in accordo con le direttive dell'ordinamento e della importanza e natura del museo»<sup>62</sup>. Il museo, o meglio, il tipo di attività e di comunicazione dello stesso appare sempre più strumento di una scelta imposta dall'alto, assolutamente distante dalle scelte che vengono fatte al suo interno, ridotto a sfondo d'iniziativa appariscenti e coreografiche che ammiccano alla sua storia ed al suo progetto culturale ma restano, sostanzialmente, estranee alla sua missione. Quel che credo meriti di essere sottolineato che, almeno nel caso della Floridiana, non ci si trova dinanzi ad un museo ancorato alla tradizione accademica tardo ottocentesca né a resistenze ideologiche particolari (sia Giovene che Chierici erano comunque legati al regime) o a scarsa sensibilità a quell'andare "verso il popolo" richiesto dall'epoca e dalla politica italiana. L'obiezione non riguarda la tipologia dell'evento scelto dalle "elette dame",

<sup>59</sup> Mosca 1933, p. 40.

<sup>60</sup> Romano 1936.

<sup>61</sup> *Lettera di C. Giovene di Girasole a S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale* del 12 giugno 1931, in Barrella 2015, p. 145.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

una sorta di teatralizzazione *ante litteram*, ma il fatto che «l'andamento del lavoro» non si sia accordato con le «direttive dell'ordinamento e l'importanza della natura del museo»<sup>63</sup>. La “politica dell'evento” aveva affinato le sue armi sin da primo dopoguerra: aveva insegnato ad allargare lo spettro dell'interesse verso il patrimonio culturale aprendo a nuove epoche e a nuove tipologie di oggetti d'arte; aveva deciso di rispondere all'aumentata domanda di cultura e di coinvolgere le masse con nuove forme di comunicazione ed era giunta ad apprezzarne anche i fecondi aspetti economici e imprenditoriali. Il fascismo ne sfrutta a pieno soprattutto le potenzialità politiche esplicitando, definitivamente, le molteplici categorie necessarie a delineare metodi, finalità e necessità del patrimonio culturale. La larga fruizione sociale del patrimonio sarà, *mutatis mutandis*, un principio fondante anche dell'Italia repubblicana ed è oggi, giustamente e ancora una volta, uno degli obiettivi più ricorrenti nelle proposte e nelle attività per i musei italiani. I quasi novant'anni di storia che ci separano dalle “ceramiche viventi” hanno affinato molte consapevolezze; migliorato gli strumenti; adeguato, almeno in parte, i percorsi formativi e dunque le professionalità. Hanno soprattutto “purificato” – con l'avvento della democrazia e il perfezionamento del concetto di eredità culturale – le finalità politiche dell'azione sul patrimonio e perfezionato l'idea stessa di “economia” legata alla nostra eredità culturale. Ma la discrepanza tra la messa a punto di eventi per musei (soprattutto se ripetibili e itineranti) e il progetto culturale, la missione degli stessi istituti ospitanti è un rischio nient'affatto superato.

### *Riferimenti bibliografici/ References*

- Abbattista G. (2013), *Umanità in mostra e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- Alla Floridiana* (1919), «Il Mattino», 5-6 febbraio.
- A “*La Floridiana*”. *L'apertura al pubblico della Meravigliosa. Il Programma dei festeggiamenti. La “Nina” di Paisiello. L'esposizione d'arte per l'Ospedale Pausilipon e per l'asilo Vittorio Emanuele III* (1919), «Il Mattino», 21-22 agosto.
- Amore R. (2011), *Gino Chierici. Tra teoria e prassi del restauro*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Barrella N. (2005), *Da “Casa di re” a museo: progetti e scelte una reggia al servizio del pubblico*, in *Casa di re. La reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. Cioffi, G. Petrenga, Milano: Skira, pp. 47-58.
- Barrella N., *Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni*

<sup>63</sup> *Ibidem*.

- del XX secolo*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) tra storiografia artistica, museo e tutela*, Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011-Bologna 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano: Scalpendi editore, pp. 441-448.
- Barrella N. (2015), *I cocci in Rolls-Royce. Carlo Giovane di Girasole e i Musei di ambientazione nella Napoli degli anni Venti*, Napoli: Luciano Editore.
- Bottai G. (1940), *Discorso proferito al Convegno dei soprintendenti in Roma il 4 luglio 1938*, in G. Bottai, *Politica fascista delle arti*, Roma: A. Signorelli, pp. 144-145.
- Cantelli M. (2014), *La Mostra del giardino italiano a Palazzo Vecchio (1931)*, «Cahiers d'études italiennes», 18, pp. 233-246.
- Castanò F., Cirillo O. (2012), *La Napoli alta. Vomero Antigiano Arenella da villaggi a quartieri*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma: Gangemi.
- Catalogo (1917), *Catalogo degli oggetti d'arte e di ammobiliamento che guarniscono la storica villa "la Floridiana" a Napoli spettanti all'eredità della defunta sig.ra Ethel Mac Donnel*, Napoli: Canessa.
- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma: Campisano, pp. 47-55.
- Cecchini S., Dragoni P., a cura di (2016), *Musei e mostre tra le due guerre*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14.
- Chierici G. (1925), *Per la tutela delle bellezze naturali della Campania*, Napoli: Bestetti & Tumminelli.
- Colonna di Paliano S., Giovane di Girasole C. (1925), *Discorsi*, Napoli: Luigi Pierro & figlio.
- Dalai Emiliani M. (2008), *"Faut-il brûler le Louvre?"*. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in M. Dalai Emiliani, *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio, pp. 13-51.
- Dragoni P. (2011), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous: la rivista «Museum» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 11, pp. 149-221.
- Ducci A. (2004), *Entre art et politique. La formation parisienne, 1881-1913*, in *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogo della mostra (Lione, 22 gennaio-26 aprile 2004), a cura di A. Thomine, C. Briend, Paris-Gand: Snoeck Gent, pp. 41-53.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, Actes du Congrès International d'Histoire de l'Art, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921), Paris: Les presses universitaires, pp. 85-94.

- Gaeta F. (1905), *Il Museo di San Martino a proposito della sua recente inaugurazione*, «Illustrazione Italiana», a. V, pp. 86-89.
- Giannetti A., Muzii R. (1997), *Antonio Niccolini. Architetto e scenografo alla corte di Napoli*, catalogo della mostra, (Firenze, 28 giugno -28 settembre 1997), Napoli: Electa editrice.
- Giovannoni G. (1927), *Relazione della Commissione per lo studio del piano regolatore della città*, Napoli: Giannini
- Il Museo della Floridiana sarà aperto domani* (1931), «Il Mattino», 9 giugno.
- I pittori a "La Floridiana"* (1919), «Il Mattino», 27-28 ottobre.
- La Grande Festa per la "Croce Rossa"* (1931), «Roma», 22 giugno 1931.
- Le ombre di Ferdinando IV e della Duchessa di Florida* (1931), «Roma», 2 giugno.
- Marangoni M. (1930), *Le public a-t-il répondu à la libéralité du gouvernement Italien?*, «Mouseion» n. 10, pp. 57-58.
- Marcenaro G. (2017), *Scarti. Appunti, lettere, scartafacci. Viaggio nel dimenticato regno della letteratura*, Milano: Il Saggiatore.
- Molajoli B. (1948), *Musei ed opere d'arte a Napoli attraverso la guerra*, Napoli: Soprintendenza alle Gallerie.
- Moses E. (1934), *Musei Viventi*, «Casabella», a. VII, n. 74, febbraio, pp. 28-35.
- Mosca L. (1933), *La Villa la Floridiana: le sue origini, il suo splendore, le sue misteriose vicende. Il Museo delle Ceramiche*, «Il corriere dei ceramisti», Perugia, pp. 1-40.
- Napoli artistica. Per le ville Floridiana e Lucia*, «Il Mezzogiorno», Napoli 13 ottobre.
- Nezzo M. (2016), *Ugo Ojetti critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova: Il poligrafo.
- Ojetti U. (1930), *La gratuité d'antrée dans les musées italiens*, «Mouseion», n. 10, pp. 51-57.
- Paribeni A., Fachechi G.M. (2017), *Forme e metodi di divulgazione del patrimonio archeologico e artistico della Nazione nel primo decennio del Ventennio: due casi diversi ma complementari*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XVI, pp. 205-230.
- Pellati F. (1930), *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in *Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques, dirigée par George Wildenstein*, «Cahiers de la République des Lettres des Sciences et des Arts», XIII, pp. 156-165.
- Pinna G. (2009), *I musei delle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Prisco G. (2016), *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, «Il Capitale culturale. Studies on the value of Cultural Heritage», 14, pp. 531-574.



- Pro Croce Rossa l'incanto degli alberi e ombre della Floridiana* (1931), «Il Mattino», 23 giugno.
- Ricco A. (2011), *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», n. 3, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/3/ricco.htm>>, 05.09.2018.
- Romano E. (1936), *Il Museo "Duca di Martina" nella Villa "la Floridiana" di Napoli*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Solimena C. (1908), *Napoli industriale e il Vomero*, «Corriere del Vomero», 8, 26 luglio.
- Suggestive visioni antiche alla Floridiana. Il programma della festa di stasera Pro Croce Rossa* (1931), «Il Mattino», 21 giugno.
- Un tesoro d'arte in una cornice suggestiva. L'apertura del Museo della Floridiana. Il pubblico tra qualche giorno sarà ammesso a visitare le collezioni* (1931), «Il Mattino», 31 gennaio.
- Venditti A. (1961), *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.



Fig. 1. Franz Xaver Winterhalter, *L'imperatrice Eugenia e la sua corte*, 1855, Castello di Compiègne, Compiègne



Fig. 2. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 3. Augusto e Tina Laganà, 1928, [cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/atn/foto/dettagli\\_foto](http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/atn/foto/dettagli_foto)



Fig. 4. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 5. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 6. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 7. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 8. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003





Fig. 9. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 10. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



Fig. 11. Fotogramma da *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Cinegiornale luce B/B0003



# Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi su fascismo, antifascismo e Resistenza

Michele Dantini\*

## *Abstract*

Si è talvolta osservato che gli studi di De Felice toccano in molti punti la storia dell'arte. Per ampiezza e dettaglio essi costituiscono in effetti una risorsa che sembrerebbe ineludibile. Tuttavia, malgrado questo loro spiccato tratto transdisciplinare, non si può dire che essi siano diventati lettura corrente per gli storici figurativi. Non lo sono diventati per motivi molteplici, di volta in volta tecnico-specialistici o politico-ideologici. La tesi che cerco di formulare è che la riflessione di De Felice sui temi del «consenso» e della «nazione» contiene spunti, indicazioni e prospettive di notevole interesse non solo per gli storici politici e sociali, ma anche per gli storici dell'arte italiana del primo e (forse ancor più) del secondo Novecento, ambito di studi, quest'ultimo, che appare modellato in profondità, in ambito nazionale e internazionale, da rigidità e distorsioni ideologiche. Essa induce infatti, per tenersi adesso a aspetti generali e di metodo, a interrogarsi sulla fondatezza o fecondità di taluni presupposti ideologici, diffusi tanto nel discorso storico-critico di estrazione accademica che nel discorso

\* Michele Dantini, Professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università per Stranieri di Perugia, piazza Fortebraccio 4, 06123 Perugia, e-mail: michele.dantini@uniupo.it.

giornalistico e curatoriale; e a dare corso all'indagine sulle continuità esistenti tra le due metà del Novecento anche qualora questo si traduca in una ricostruzione meno conciliata e pacifica del progressivo inserimento dell'arte italiana postbellica nel contesto atlantico.

It has been widely recognised De Felice's political historiography crosses art history in many points. In spite of this transdisciplinary relevance, it didn't become a customary resource for art historians because of political reasons or technical reasons. My thesis here is that De Felice's reflexion on such themes as «consensus» or «nation» is important not only for politicalsocial historians, but even for art historians engaged in detecting complex continuities between the first half and the second half of XX<sup>th</sup> century in Italy and refusing both interpretative *ready-mades* and retrospective ideological distortions. If we shift historical perspective or change paradigm, we'll find gradual insertion of Italian late Modernism in the new euro-atlantic artistic/cultural context born out of Second World War is much less obvious and immediate than usually assumed by contemporary narratives about Spazialismo, «monocromo» or Arte Povera.

«Fascismo», «antifascismo», «generazioni», «responsabilità delle generazioni», e così via. Questi schemi generali sono deleteri per la storiografia, per il mestiere di storico, e sono ancor più dannosi per la consapevolezza politica e civile.

Delio Cantimori, *Conversando di storia*, 1967

Personalmente sono convinto che Mosse abbia un grande merito, quello di aver portato il discorso sulla cultura – intesa come mentalità e stato d'animo e modo di vivere la realtà – a un livello di concretezza tal da far fare alla ricerca storica un grande salto di qualità.

Renzo De Felice, *Il Novecento, questo secolo del totalitarismo*, intervista a cura di Francesco Perfetti, 1986

Borsista dell'Istituto Croce e allievo di Federico Chabod, di cui, a Napoli, si prepara a frequentare il corso sull'«evoluzione del concetto di Rinascimento nella storiografia», tra 1955 e 1956 De Felice si dà a una «frenesia di letture che», ricorderà in seguito,

direttamente o indirettamente vertevano su tre temi: la rivoluzione francese [intesa] come fenomeno mistico di massa; la rivoluzione russa e Trotzky; la cultura italiana prima della grande guerra vista in relazione con i grandi fatti rivoluzionari che l'avevano preceduta e seguita<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> De Felice 1992, p. 248.



Troviamo qui una prima attestazione di quell'interesse per le religioni politiche – o «religioni civili patriottiche»<sup>2</sup> – che non abbandonerà De Felice neppure in seguito: «un'attrazione evidente», suggerisce Paolo Simoncelli, suo biografo,

per “i grandi fatti rivoluzionari”, accompagnata da una curiosità tutta particolare per qualche filone carsico o propriamente esoterico della storia moderna» che lo spinge a cercare, nella biblioteca dell'Istituto, «una massa di libri e una serie di riviste che andavano dalla *Voce* di Prezzolini, a *Bilychnis*, per non dire di altre a sfondo più o meno mistico-esoterico che da anni nessuno doveva aver mai chiesto<sup>3</sup>.

È questo, della religione politica o «patriottica» o «civile», un aspetto tanto fondamentale quanto ad oggi criticamente poco frequentato di De Felice, forse perché di lui si conoscono in primo luogo i volumi della biografia di Mussolini, i meno significativi, come giustamente osservato da Emilio Gentile, dal punto di vista della ricostruzione di una «liturgia politica». Se ci spostiamo però, se non a scritti “minori” come il saggio su Soffici del 1975<sup>4</sup>, ai saggi raccolti nel *D'Annunzio politico*, testo a mio avviso di grande importanza per comprendere talune motivazioni riposte della storiografia di De Felice, pubblicato nel 1978<sup>5</sup>; o ancora all'*Introduzione* dei *Taccuini* di Filippo Tommaso Marinetti, datata 1987<sup>6</sup>, ecco che acquista immediata evidenza il favore (storico e politico) con cui De Felice guarda a figure di artisti e intellettuali che, impegnandosi in un tentativo di ascolto e nella ricerca di un'intesa con i contemporanei, sappiano rendersi interpreti di comuni esigenze di rinnovamento e sospingere la politica oltre i limiti congeniti del machiavello e della manovra, sul piano della «fede», della «passione», del «mito» o del «simbolo». Si chiarisce anche l'ostinata polemica anti-azionistica e antigobettiana che corre al di sotto dell'attività di De Felice, destinata a nutrire il rifiuto della “storiografia da giornalisti” e a prorompere infine nel *Rosso e nero*<sup>7</sup>. In futuro, dissigillati gli archivi e resi pubblici documenti che oggi non conosciamo, riusciremo a comprendere meglio come l'interesse di De Felice per la politica intesa in senso «mistico» (e gramscianamente «nazionalpopolare») possa essersi sviluppato attraverso e oltre la giovanile adesione al marxismo, venuta meno nel 1956. Certo sia Cantimori, il cui ruolo di controverso mentore è minutamente indagato da Simoncelli nella sua biografia di De Felice, sia don Giuseppe De Luca, oggetto invece di una trattazione più corsiva, hanno avuto un'importanza che è difficile sopravvalutare: entrambi, in modi e tempi diversi, hanno incoraggiato il giovane storico a interrogarsi sulle connessioni tra politica e religione e a

<sup>2</sup> Lill 2016 (1967), p. 57.

<sup>3</sup> Simoncelli 2001, p. 81; Moro 2002, pp. 197-273.

<sup>4</sup> De Felice 1996 (1975), pp. 251-264.

<sup>5</sup> De Felice 1978.

<sup>6</sup> De Felice 1987.

<sup>7</sup> De Felice 1968, p. 70, 1995, p. 24.

farlo nel contesto di un'indagine più generale sul tema dei rapporti tra Stato e nazione in Italia.

Si è osservato talvolta, e in parte abbiamo già accennato, che gli studi di De Felice toccano in molti punti la storia dell'arte<sup>8</sup>. Per ampiezza e dettaglio costituiscono una risorsa che sembrerebbe ineludibile per chiunque desideri occuparsi dei decenni che vanno dall'*entre-deux-guerres* (quantomeno) alla prima Repubblica. Tuttavia, malgrado questo spiccato tratto transdisciplinare, non si può dire che essi siano divenuti lettura corrente per gli storici figurativi, al netto di lodevoli eccezioni, anche recenti, che ovviamente non mancano. Non lo sono diventati per motivi che possiamo supporre molteplici, di volta in volta tecnico-specialistici o politico-ideologici; malgrado, come vedremo, siano stati segnalati per tempo da storici dell'arte a storici dell'arte. Questa adesso la tesi: che la riflessione di De Felice sui temi del «consenso» e della «nazione» contenga spunti, indicazioni e prospettive di notevole interesse non solo per gli storici politici e sociali, ma anche per gli storici dell'arte italiana del primo e (forse ancor più) del secondo Novecento, ambito di studi, quest'ultimo, che appare modellato in profondità, in ambito nazionale e internazionale, da rigidità e distorsioni ideologiche<sup>9</sup>. Essa induce infatti, per tenersi a aspetti generali e di metodo, a interrogarsi sulla fondatezza o fecondità di taluni presupposti disciplinari; e a dare libero corso all'indagine sulle continuità esistenti tra le due metà del Novecento anche qualora questo si traduca in una ricostruzione meno pacificata del progressivo inserimento dell'arte italiana postbellica nel contesto atlantico.

Si può ben convenire con Mack Smith, critico abituale e severo di De Felice, che «il trauma del settembre 1943» non costituì fattualmente la «morte della patria». D'altra parte è innegabile che molti, al tempo, lo ritennero tale. Aspre valutazioni di quello che, sempre per Mack Smith, avrebbe dovuto essere il «periodo nuovo e più fiducioso» dischiuso dall'armistizio, in particolare dei Trattati di pace di Parigi o della Repubblica che si andava a instaurare, vennero non solo, ed è prevedibile, da parte di fascisti o ex fascisti come Volpe, Soffici o Sironi, Cantimori o Salvatore Satta, ma persino da parte di intellettuali antifascisti come Croce, Contini o Dionisotti<sup>10</sup>. «Il giubilo per la fine del regime», si è detto, «si univa – in settori della borghesia, del clero, della stessa élite antifascista liberal-democratica e cattolica – ai timori per il futuro, a un certo oscuro “disagio”»<sup>11</sup>. Se, come storici, desideriamo ricostruire la transizione da Stato fascista a Repubblica, dobbiamo dare conto di questo «oscuro “disagio”»,

<sup>8</sup> Simoncelli 2009, pp. 6-7.

<sup>9</sup> Il tema della «nazione» è al centro dell'ultimo volume della biografia di Mussolini, apparso postumo (De Felice 1997). Qui De Felice torna più volte sul tema della «morte della patria» (p. 87). Cfr. Chessa, Villari 2002, p. 27.

<sup>10</sup> Cfr. Croce 1993a, p. 251 e 1993b, p. 388.

<sup>11</sup> Perfetti 2002, p. 107.

senza pretendere di rimuoverlo né tacitarlo. Il mito della «Grande Italia»<sup>12</sup>, provvisto di tratti sovversivistici e patriottici insieme, conosce nel nostro paese una popolarità molteplice e longeva ed è legato a una tradizione risorgimentale che non confluisce interamente nel fascismo, anzi, alimenta dissidentismo e resistenza. Il “processo al Risorgimento” impegna in profondità in Italia, nel primo dopoguerra, non solo fascisti o filofascisti, ma anche liberali di destra e di sinistra, cattolici non collaborazionisti (è il caso di Persico) e persino antifascisti come Gobetti, Guido Dorso o Nello Rosselli. Ecco che il tema della “nazione culturale”, in sé composito, al centro di questo mio saggio, viene a intrecciarsi non solo con la storia del fascismo e della sua molteplicità interna, ma persino con quella dell’antifascismo, sia “passivo” che “attivo” o conclamato, in modi durevoli, che occorre districare e – se ci poniamo dal punto di vista degli studi storico-artistici – cogliere nel loro riflesso figurativo. Per la particolare rilevanza che la riflessione sull’ “arte” ha in Italia, nel periodo dell’*entre-deux-guerres* e non solo, nell’ambito dei processi di *nation-building*, una storia dell’arte che non affronti problemi sinora trascurati, che non sia cioè anche storia delle autorappresentazioni identitarie, storia della “mentalità” o addirittura del “sentimento religioso” colto nelle sue mutevoli connessioni al mito politico e civile, ai temi dell’ “eredità” o della “tradizione”, risulta riduttiva anche per l’età repubblicana<sup>13</sup>.

È noto: nell’interpretazione che De Felice ne dà, il fascismo cade a seguito delle sconfitte militari, in particolare della perdita del Nordafrica e dello sbarco alleato in Tunisia. È l’andamento della guerra, in altre parole, non una qualsiasi offensiva politico-ideologica dell’antifascismo, a convincere esercito, corona e fascismo moderato o intransigente, ciascuno per proprio conto, della necessità di destituire Mussolini. Questa stessa interpretazione, oggi in buona parte condivisa anche da storici non di orientamento defeliciano<sup>14</sup>, ha ampie implicazioni sia per la comprensione della Resistenza, che appare come un episodio circoscritto nelle dimensioni, diverso dalla “guerra di popolo” di cui si è a lungo parlato e frutto, quantomeno in avvio, dell’iniziativa di militari che rifiutano di combattere contro la monarchia; che del dopoguerra, svelando sin da subito, cioè dal 1943-1945, la distanza che corre tra la maggioranza della popolazione e le forze dell’antifascismo ciellenista – svelando cioè le fragili fondamenta etico-politiche su cui verrà a reggersi il nuovo Stato repubblicano.

La questione è cruciale non solo da punti di vista storico-politici o giuridico-istituzionali, ma anche da punti di vista storico-culturali, come numerosi allievi di De Felice hanno subito riconosciuto: perché è evidente che quando parliamo di “consenso” – un consenso multiforme e persino conflittuale al suo

<sup>12</sup> Cfr. Gentile 1997.

<sup>13</sup> Mi permetto qui di rimandare, per differenti angolazioni del tema e esemplificazioni ulteriori, a Dantini 2010, pp. 262-307 e 2018b.

<sup>14</sup> Cfr. ad esempio, da punti di vista che non sono certo defeliciani, Peli 2015 (2006), pp. 3-4.

interno, che ha al suo fondo un'«idea [non univoca] di nazione»<sup>15</sup> e che, nella sua componente maggioritaria fascista, non nelle altre, che pure esistono, entra definitivamente in crisi o si estingue non prima del 1942, più spesso nel 1943 – parliamo appunto di credenze e autorappresentazioni condivise, progetti e visioni di futuro, “fedi”, miti o metafore che corroborano il senso di appartenenza a uno Stato o a una nazione – le due cose, come noto, non coincidono inevitabilmente – e che, lungi dal sembrarci oggi *ex ante* illegittime, esaudiscono necessità effettive, «racchiud[ono] un intrinseco potere di coesione [e nutrono] affinità, consonanze, parentele ideali e morali»<sup>16</sup>; credenze e autorappresentazioni che il fascismo recluta sì in larga parte, ma non esclusivamente, nel corso del Ventennio; e che sarebbe antistorico presumere siano venute improvvisamente meno nel dopoguerra, per di più senza lasciare traccia, ancorché esse non abbiano trovato qui l'opportunità di stabilire rapporti effettivi con la “nazione politica” o lo Stato, cioè adesso la Repubblica. Parliamo infine del contributo precipuo che artisti, scrittori, intellettuali in genere hanno in parte o *in toto* assicurato alla “religione civile” degli italiani – non necessariamente al fascismo – nel periodo tra le due guerre e ancora negli anni della Resistenza.

Cosa sopravvive nel secondo dopoguerra, su piani concretamente figurativi, della religione politica o patriottica o civile che i maggiori partiti della Repubblica, DC, PCI e PSI *in primis*, scarsamente sensibili al tema nazionale, mostrano di non sapere o non volere riattivare; e che diviene per di più difficile o sconveniente richiamare, nel contesto geopolitico e culturale determinatosi con la Guerra Fredda? Questa la domanda, cui non è possibile dare risposta, nei limiti di un breve saggio, se non in modo preliminare e segnaletico. Viene oggi tuttavia il momento di cercare continuità di lungo periodo anche (o soprattutto) laddove esse sembrino essere state bruscamente sconsigliate o messe fuori gioco da repentini mutamenti politico-istituzionali e geopolitico-culturali; e possano manifestarsi solo in forme sostitutive o indirette, attraverso mimetismi e adattamenti specifici<sup>17</sup>. Margini, ellissi, dislocazioni, intermittenze, residui: di questo si tratta. Leggiamo De Felice: «i regimi conservatori e autoritari classici», spiega nelle *Interpretazioni del fascismo*,

hanno sempre teso a demobilizzare le masse e a escluderle dalla partecipazione attiva alla vita politica... Al contrario il fascismo ha sempre teso a creare nelle masse la sensazione di essere... mobilitate, di avere un rapporto diretto con il capo... di partecipare e contribuire non a una mera restaurazione..., bensì a una rivoluzione... Di qui il consenso... Un consenso che può essere veramente capito e valutato solo se si mettono in luce i valori (moralì e culturali) che lo alimentavano e l'ordine sociale ipotizzato che lo sosteneva: gli uni e gli altri tipici dei ceti medi, e di quei limitati settori del resto della società sui quali l'egemonia culturale dei ceti medi riusciva in qualche modo ad operare<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Chabod 1961.

<sup>16</sup> Lanaro 1996, pp. 15 e 25.

<sup>17</sup> Cfr. Cantimori 1961, p. xiii.

<sup>18</sup> De Felice 1971 (1969), p. 262.

L'utilità di uno slittamento della storia politica in direzione di una storia della cultura e della "mentalità" è illustrata qui nel modo più persuasivo: nella convinzione, vale la pena ripeterlo, che un determinato nazionalismo di tradizione risorgimentale, o «italianismo», come De Felice suggerisce, rilanciato dall'interventismo bellico del 1914-1915, sia stato all'origine, tra le due guerre, di una mobilitazione di artisti, scrittori, giornalisti e intellettuali in genere destinata a non esaurirsi, in questa o quella sua motivazione, fascista, afascista e persino antifascista, tuttavia "nazionale", con l'8 settembre 1943.

Risultano così poste, quantomeno mi auguro, alcune premesse utili a comprendere perché istanze per così dire sopravvivenze di animazione interna, "numinosità" o "trascendenza" dell'immagine e di appartenenza a una determinata civiltà «pagano-cattolica»<sup>19</sup> o "latina" possano avere avuto importanza ancora nei decenni della ricostruzione e del boom economico, se non oltre, per artisti di diversa generazione, provenienza geografica e estrazione sociale e culturale<sup>20</sup>; e siano da avvicinare di volta in volta nei termini più adeguati, senza postularne pregiudizialmente l'artificiosità. Si è riconosciuto da più parti che la varietà di spunti fantastici, di citazioni e riferimenti alla storia dell'arte distingue il modernismo postbellico italiano da quello internazionale; e gli conferisce originali dimensioni di «impurità»<sup>21</sup>. Difficile dubitarne. Occorre tuttavia sforzarsi di precisare meglio, in termini storico-artistici concreti, cosa si deve intendere qui con "impurità"; senza chiedere soccorso a un'ideologia tutta politica come l'operaismo<sup>22</sup>. Nel caso in questione "impurità" equivale a mio avviso a qualcosa come una propensione sincretica: parliamo ovviamente di sincretismo figurativo<sup>23</sup>. Nelle opere – o per meglio dire in una ragguardevole selezione di opere tratte dall'arte italiana tra Cinquanta e Settanta, più in particolare dal catalogo spazialista, monocromo, New Dada e poverista-concettuale, spesso in correlazione con le figure dello schermo, della cortina, del teatro – si manifestano una propensione «estatica»<sup>24</sup> (o «fantasmica»<sup>25</sup>) e una disponibilità pressoché culturale all'immagine che si cercherebbero vanamente altrove, nei modelli concorrenti francesi, americani o tedeschi, pienamente emulati solo in apparenza<sup>26</sup>; e si riversa, spesso in conflitto con l'orientamento

<sup>19</sup> «Pagano-cattolica»: così Giuseppe Penone in Buchloh 2012, pp. 11-28.

<sup>20</sup> Cfr. Dantini 2017a, pp. 154-169, 239-242. Sul tema della "presenza" nell'immagine devozionale cfr. quanto affermato da Pascali in Lonzi 2017, pp. 244, 292.

<sup>21</sup> Flood, Morris 2001, pp. 16 ss.

<sup>22</sup> Cfr. Mansoor 2016.

<sup>23</sup> Per un'introduzione storiografica alla categoria storico-artistica del "sincretismo" rimando a Dantini 2016, p. 376, n. 30; e, con riferimento al contesto italiano del periodo *entre-deux-guerres*, a Dantini 2018a.

<sup>24</sup> Lonzi 2017, pp. 17 e 292.

<sup>25</sup> Savinio 1919, pp. 6-14.

<sup>26</sup> Sul tema della «morfologia italiana del sacro» cfr. Friedemann 1994; Friedemann 1996, pp. 19-29.

sociologico di buona parte della critica coeva, accademica, curatoriale o altro, quella che gli storici chiamerebbero una “memoria divisa”. È una “memoria”, questa figurativa, resistente e subalterna, non di rado oscillante tra il registro ironico e il registro religioso, tra timore di epigonità e desiderio di potenza<sup>27</sup>; che attende ancora oggi, con gli elementi superstiti di regionalismo “primordialistico” che essa porta a tratti con sé – l’ultimo Pascali può esserne esempio – di essere restituita in parole.

Le difficoltà a considerare riflessivamente le tesi “revisioniste” – usiamo qui, per colpevole semplicità, un termine improprio sempre rifiutato da De Felice – sono note. In Italia la crescente notorietà dello studioso a partire dalla pubblicazione del *Mussolini il rivoluzionario: 1883-1920*<sup>28</sup>; l’attività giornalistica (tra Sessanta e Settanta) su giornali “borghesi” come il *Corriere della Sera* di Giovanni Spadolini o *Il Giornale* di Montanelli; le polemiche successive al *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*<sup>29</sup> e alle diverse interviste<sup>30</sup> hanno fatto sì che la discussione sul nucleo propriamente storiografico del lavoro di De Felice fosse non di rado sacrificata a polemiche di “schieramento”.

Un breve dibattito che si tiene sulla rivista «NAC» nella primavera del 1972, dal titolo *Arte e fascismo*, prefigura rimozioni a venire e mostra come determinate divisioni ideologiche attraversino al tempo l’ambito degli studi sull’arte italiana contemporanea<sup>31</sup>. Partecipano alla tavola rotonda Enrico Crispolti, Vittorio Fagone e Paolo Fossati. Non è semplice riassumere le diverse posizioni e persino le inquietudini, o le irritazioni, che si percepiscono appena al di sotto dei singoli interventi. Emerge, con un più spiccato interesse per gli anni Trenta che non per le origini del fascismo, la difficoltà di stabilire intese storiografiche e trarre vantaggio dal riferimento a contesti di ricerca nazionali e internazionali che vanno ormai maturando nel punto di intersezione tra storia politica, storia della cultura e antropologia<sup>32</sup>. L’occasione è “minore” certo: una tavola rotonda non è un saggio né una monografia. Tuttavia sembra mancare, con una cronologia più avvertita delle tante e diverse congiunture politiche che scandiscono il Ventennio, una convergenza sia pur minima sul modo (sui modi) attraverso cui interpretare la politica culturale fascista e i rapporti tra artisti (o movimenti) e regime (si parla genericamente a questo proposito, ed è Crispolti a introdurre il termine, di “collusione”).

<sup>27</sup> Sulle ambivalenze dell’“accertamento” cfr. Dantini 2017, pp. 155-169, 241-244.

<sup>28</sup> De Felice 1965.

<sup>29</sup> De Felice 1974.

<sup>30</sup> Mi riferisco all’*Intervista sul fascismo* con Michael Ledeen, datata 1975; alle due interviste rilasciate a Giuliano Ferrara per il *Corriere della Sera*, dicembre 1987 e gennaio 1988 (adesso in Focardi 2005, pp. 252-258); e infine al *Rosso e nero* con Pasquale Chessa.

<sup>31</sup> Crispolti *et al.* 1972, pp. 5-9.

<sup>32</sup> Perfetti 2016 (2011), p. 12.



Le divergenze, particolarmente pronunciate tra Crispolti e Fossati, ci interessano qui per l'autorevolezza che i due studiosi, autori al tempo di libri importanti sull'arte italiana tra le due guerre come, rispettivamente, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*<sup>33</sup> e *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratta 1934-1940*<sup>34</sup>, apparsi entrambi nel 1971, possiedono già come storici, critici e curatori di mostre di rilievo, storiche e non; e avrebbero tanto più posseduto in seguito, in decenni di attività accademica e editoriale. C'è accordo solo sulla definizione del fascismo come “guardia bianca” della borghesia industriale: definizione che taglia fuori ogni complessità o istanza di “revisione”. Fossati più di altri sembra porsi il problema di una ricostruzione *ex novo* di contesto; e dunque anche di ampliamento della bibliografia. Cita a proprio sostegno storici politici e economici contemporanei come Mario Isnenghi e Valerio Castronovo, ed è a quest'ultimo, in particolare, che rinvia il punto di vista economicistico sulle origini del fascismo<sup>35</sup>. Non nomina invece De Felice, anche se è inverosimile un redattore della casa editrice Einaudi – tale, allora, Fossati – non ne conosca per via diretta o indiretta questa o quella tesi<sup>36</sup>. Evidente, a suo riguardo, l'allarme che ne sconsiglia la menzione<sup>37</sup>.

Neppure Crispolti, nell'ambito della discussione ospitata da «NAC», sembra aver presente De Felice. Tuttavia nel suo caso è facile dimostrare che è vero il contrario. Proprio a Crispolti si deve infatti riconoscere di aver segnalato per tempo, in saggi apparsi tra Sessanta e Settanta, l'importanza delle ricerche di De Felice per la storia dell'arte italiana del Novecento. Nel *Mito della macchina e altri temi del futurismo* così come negli *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo*, nati da una conferenza tenuta all'Accademia di Brera di Milano nel 1973 e apparsi l'anno successivo in un'antologia curata, oltretutto da Crispolti stesso, da Berthold Hinz e Zeno Birolli, De Felice è citato frequentemente, sia per la *Storia degli ebrei italiani durante il fascismo*, che ricostruisce l'opposizione dei futuristi alla legislazione razziale; sia per i primi tre volumi della biografia di Mussolini e, in un'occasione, per l'antologia *Il fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*<sup>38</sup>.

Tuttavia la sopravvivenza di un presupposto teleologico, in Crispolti – quella “cultura nuova e internazionale” cui si rinvia sempre di nuovo prescrittivamente,

<sup>33</sup> Crispolti 1971.

<sup>34</sup> Fossati 1971.

<sup>35</sup> Castronovo 1971. La tesi del fascismo-“reazione” al servizio degli interessi industriali è qui sviluppata alle pp. 302-422 con riferimento all'occupazione torinese delle fabbriche del 1920.

<sup>36</sup> Al tempo della tavola rotonda sono già apparsi presso Einaudi, la casa editrice per cui Fossati lavora, sia la *Storia degli ebrei sotto il fascismo* sia il *Mussolini rivoluzionario* sia, ancora, i due volumi del *Mussolini il fascista*, dedicati il primo alla «conquista del potere» e il secondo all'«organizzazione dello Stato fascista»; né si può dire, in particolare dei volumi mussoliniani, che siano passati inosservati.

<sup>37</sup> Per Fossati nel contesto del “notabilato” einaudiano cfr. Barberis 2015, p. 12. Per un profilo critico di Fossati tra Sessanta e Settanta cfr. Dantini 2012a, pp. 167-172 e 2012b, pp. 143-166.

<sup>38</sup> De Felice 1970.

e nel cui orizzonte il futurismo si incontra su piani sovrastorici con il surrealismo di André Breton<sup>39</sup> – impedisce che, al di là della citazione ricorrente o dell’ossequio di rito, vi sia vero confronto con lo storico reatino; e che si arrivi a misurarsi con gli aspetti più innovativi e dirompenti della sua attività, di metodo prima ancora che di merito, tali da rifiutare ogni forma di edificazione o propaganda in nome di uno storicismo radicale. Non solo: tale presupposto impedisce di considerare in dettaglio i rapporti tra politica e cultura, confinati al solo momento “emerso” o istituzionale di ciò che chiamiamo “politica”<sup>40</sup>; e induce a postulare, per paradosso, che si possa essere stati per lungo tempo fascisti e mussoliniani in via pratica e contingente, come nel caso di Marinetti, e per di più accademici d’Italia (su nomina diretta del Duce) sin dal 1929, e simultaneamente, senza difficoltà, “progressivi” se non (quasi) «marxisti»<sup>41</sup>. Il passaggio dalla storia dell’arte alla storia della cultura, intesa quest’ultima come storia della “mentalità” o «antropologia estetica»<sup>42</sup>, non riesce: e con ciò il solo modo di descrivere eventi e circostanze che non sia apologetico o di fatto parafrastico, tale da precludere un’indagine critica effettiva sulle “continuità”.

Crispolti indaga la vicenda dei rapporti tra futurismo e fascismo soprattutto con riferimento agli anni Trenta e alle polemiche sull’ “arte degenerata”, quando è più semplice contrapporre Marinetti ai sostenitori dell’arte di regime e ai teorici della razza – Crispolti stesso, nella già citata discussione di «NAC», ammette con onestà il limite cronologico delle sue ricerche, cui riparerà solo in seguito<sup>43</sup>. Tutto questo finisce però per semplificare eccessivamente un contesto artistico e culturale che è assai più ricco e sfumato di quanto possiamo supporre se ci concentriamo su posizioni tarde o “estreme”; e al cui interno non è mai dato un modello di “modernità” unico e stabilito una volta per tutte<sup>44</sup>. È questo, in definitiva, che Fossati (memore forse di una critica che Sanguineti aveva rivolto alcuni anni prima proprio a Crispolti) contesta nel corso della tavola rotonda, in chiave di fortiniana “verifica dei poteri”: l’uso di equivalenze pedissequa tra ciò che è “nuovo” in senso artistico-estetico e ciò che è “progressivo” in senso etico-politico. Non si danno forse episodi e circostanze in cui ciò che è “nuovo” è semplicemente separato o avulso; e ciò che appare “tradizionale” invece saldamente radicato in una comunità e in un progetto di futuro, dunque “progressivo”? Che ne è, da questo punto di vista, della schematica contrapposizione tra futurismo e Novecento<sup>45</sup>? Crispolti richiama

<sup>39</sup> Crispolti 1974, p. 76.

<sup>40</sup> Cfr. Mosse 1988, pp. 13-31.

<sup>41</sup> Marinetti è nominato accademico d’Italia nel 1929, per nomina diretta di Mussolini. Per la “discriminante politica” nella scelta degli accademici, che godono di un’elevata retribuzione, cfr. Turi 2008, pp. 301-320. Per i criteri di nomina, «riservata in ultima istanza a Mussolini», Ivi, pp. 305-307.

<sup>42</sup> De Felice 1986, p. 14.

<sup>43</sup> Cfr. Crispolti 1986, pp. 183-246.

<sup>44</sup> Crispolti 1974, p. 10.

<sup>45</sup> Cfr. Perfetti 1984, p. 77.

il caso di Sironi: fascista, certo, eppure invisibile a Novecentisti e farinacciani. Non troviamo qui provata l'inattendibilità di categorie storico-ideologiche troppo rigide? Lo storico romano sembra equivocare tra «pregiudiziale antifascista», che occorrerebbe a suo avviso oltrepassare sull'esempio di De Felice<sup>46</sup>, e «pregiudizio» antifuturista, marxista o liberale, particolarmente vivo quest'ultimo in ambito angloamericano: è solo quest'ultimo, a mio avviso, che si preoccupa di rimuovere.

La storiografia angloamericana si è interessata all'arte italiana postbellica in anni recenti, e con merito, sollevando problemi, invocando nuove prospettive storiografiche, dispiegando confronti. È vero però che le interpretazioni correnti, dedicate in primo luogo a monocromo e Arte povera, mostrano rigidità ideologiche e tagli di indagine su cui è urgente riflettere. Nel numero monografico apparso nella primavera del 2008, dal titolo *Postwar Italian Art*, la rivista americana «October» ha denunciato i «monopoli interpretativi» che intralciano la ricerca: sia detto a lode dell'iniziativa<sup>47</sup>. Tuttavia la povertà di riferimenti culturali di gran parte dei saggi che compongono il volume – Calvino, Eco, Pasolini, stralci di “Italian Theory”: è tutto – è di ostacolo alla comprensione, così come l'uso insistente e stereotipo, qui e altrove da parte degli *octoberisti*, della contrapposizione fascismo/antifascismo, che, formulata ancora di recente nel modo più schematico da Benjamin H.D. Buchloh a proposito di Penone<sup>48</sup>, non è quasi mai davvero risolutiva né per comprendere l'arte italiana *entre-deux-guerres* né i decenni della ricostruzione e del boom economico<sup>49</sup>. Ha senso interpretare Fontana – vero e proprio *trait-d'union*, quest'ultimo, tra le due metà del Novecento – nei termini storici del «kitsch», rifiutando di indagarne in modo storicamente più attendibile le attitudini alla «decorazione»<sup>50</sup>? O supporre che vi sia «stupidità», nient'altro, nelle candide michette di Piero Manzoni<sup>51</sup>? Ci imbattiamo qui nel corrispettivo storico-artistico di quel “sarcasmo storiografico” osservato da Emilio Gentile in una determinata storiografia sul fascismo, per lo più, ma non esclusivamente, di area angloamericana.

Non è questa la sede per aprire un'articolata discussione su «October». Vale tuttavia la pena osservare che gli studi raccolti in *Postwar Italian Art* riescono solo assai sporadicamente a ampliare le prospettive e sospingere la ricerca in direzioni aderenti e proficue. Questo pare il limite più grande del numero monografico dedicato all'arte italiana postbellica: la difficoltà di accedere a fonti che non siano tradotte ha forse indotto gli autori a sottovalutare la

<sup>46</sup> Crispolti 1974, p. 8.

<sup>47</sup> Gilman 2008a. Sul tema dei “monopoli interpretativi” Gilman 2018, pp. 4-5.

<sup>48</sup> Cfr. Buchloh 2012, pp. 11-28.

<sup>49</sup> Cfr. Zunino 2013 p. 32; Aga-Rossi 2003, pp. 128-129.

<sup>50</sup> Bois, Krauss 2003 (1997), p. 8. Cfr. quanto affermato da Fontana Lonzi 2017, p. 297.

<sup>51</sup> Bois *et al.* 2013 (2004), pp. 451-452.

complessità del contesto storico-ideologico in esame e a trascurare elementari norme di cautela a favore di un'impostazione "sintomatologica" istituita *a priori*<sup>52</sup>. La sopravvivenza del problema della "nazione" ben oltre l'8 settembre 1943, persino oltre il limite degli anni Settanta, considerato invalicabile da un osservatore attento come Gian Enrico Rusconi<sup>53</sup>, non è però qualcosa che possa essere semplicemente rimosso o negato, anche a tacere del revival "latino", in parte strumentale, promosso nei primi anni Ottanta dalla Transavanguardia e ancor più di ambigue rivendicazioni odierne del patrimonio<sup>54</sup>. Persino un artista come Maurizio Cattelan, affermatosi nell'ultimo decennio del ventesimo secolo come interprete di una linea per così dire eclettica e disidentitaria dell'arte italiana, pone la sua prima mostra, tenutasi nel 1989 alla Loggetta Lombardesca e alla Galleria Fluxia di Ravenna e alla Galleria Neon di Bologna, sotto il segno del cortometraggio pasoliniano *La terra e la luna* (1967), pervaso in modo tragico dal senso della catastrofe nazionale.

Si è iniziato da non molto, tra gli storici politici, a interrogarsi sul modo in cui le religioni politiche hanno contribuito, nel corso del Novecento, a mobilitare elettorati di massa o a modellare l'assetto giuridico e costituzionale degli Stati. Occorre adesso chiedersi, come storici dell'arte, in che misura simili religioni possano alimentare o avere alimentato l'autoimmaginazione artistica in modi che non siano (stati) semplicemente individuali; e suggerire infine (o avere suggerito) una determinata cultura o civiltà dell'immagine, e non altre. Davvero tutto, nell'immediato dopoguerra e ancor più a cavallo tra Cinquanta e Sessanta, si è giocato, nell'arte italiana, all'insegna di una docile (quando non entusiastica) adesione al mondo atlantico, senza resistenze né scarti né «autorappresentazioni nazionali», per citare Mosse, senza dunque istanze etico-teologico-politiche né (per così dire) mozioni identitarie? Sarebbe sufficiente stilare una prima antologia di memorie e testimonianze (di artisti e critici) per convincersi del contrario; pur senza essersi ancora rivolti alle opere, che ovviamente meritano la nostra prima attenzione. Un atteggiamento di riottosa ambivalenza riguardo all'arte e alla cultura americana, che non esclude, anzi eccita un interesse di tipo quasi voyeuristico e oscilla di volta in volta tra rivalità e emulazione, piaggeria e "quanto di sfida", accompagna in Italia la stagione delle neoavanguardie, tra spazialismo, monocromo, New Dada, poverismo e arte concettuale, quando, per effetto anche di concomitanti circostanze politiche e ideologiche, interne e internazionali, diviene più vivace l'esplorazione dell'eredità artistica primo-novecentesca, sia nazionale che continentale<sup>55</sup>. È un atteggiamento, questo, che sarebbe a mio avviso sbagliato ricondurre al

<sup>52</sup> Sulla diffusione della "lettura sintomatica" nell'ambito del marxismo strutturalista cfr. Judt 2011 (2008), pp. 106-115.

<sup>53</sup> Rusconi 1993, p. 17.

<sup>54</sup> Dantini 2014 e 2017b, pp. 78-81.

<sup>55</sup> Cfr. a mo' di *case study*, Dantini 2012c, pp. 117-134 e 2016, pp. 219-222 e p. 375, n. 25.

solo alveo dell'antiamericanismo di sinistra, sia questa la "vecchia Sinistra", legata a PCI e PSI, o invece la "nuova Sinistra", gravitante attorno a riviste come «Quaderni rossi», «Quaderni piacentini», etc.; anche quando esista una coincidenza di date e appunto l'antiamericanismo di sinistra delle più giovani generazioni fornisca un'occasione immediata – e, occorre aggiungere, talvolta surrettizia o strumentale – alla reintroduzione di argomenti che datano almeno in parte a altra epoca<sup>56</sup>. È anche un atteggiamento indubitabile: il caso di Fontana, certo non isolato, lo illustra in modo eloquente<sup>57</sup>. La vicenda Schifano/Sonnabend, a suo modo esemplare quanto ai più contrastati rapporti artistici e commerciali Italia/USA, sarebbe forse da approfondire alla ricerca di circostanze, se esistono, meno immediate e contingenti. Al tempo stesso rimane da indagare, in chiave per così dire di geopolitica culturale, il rifiuto della "tecnica" formulato una prima volta da Pascali nel 1966 con riferimento alla contrapposizione tra "Roma" e "New York" e subito ribadito da Paolini per avversione ai *new media*<sup>58</sup>.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta si assiste, nella pittura italiana di orientamento "post-informale", a un diffuso movimento verso la saldezza, la verticalità, la frontalità. È il momento delle estetiche "parietali", di una rinnovata grandiosità nel segno dell'ingranaggio, del blocco di blocchi, della composizione a tarsia, del setto monumentale. I *Ferri* di Burri, avviati nel 1958, levano alta l'insegna della "forma" e della "costruzione" in modi che appaiono volutaristici o eroicizzanti. Ne viene da concludere, forse in modo non del tutto peregrino, che è in gioco allora, al tempo delle grandi mostre europee dell'espressionismo astratto e della prima personale di Pollock tenutasi in Europa, alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma – nel 1958 appunto<sup>59</sup> – qualcosa come una sottile e a tratti aspra contrapposizione tra arte italiana e arte americana, contrapposizione che si gioca nel senso appunto di una "forma" da instaurare contro l'informe, di un equilibrio compositivo nel cui nome rifiutare "automatismo psichico" e "inconscio". Le motivazioni sono da cercare non in una qualsiasi cronaca politica, artistica, espositiva del tempo; né tantomeno in un inerte portato del "mestiere": investono invece istanze di fondo come "tradizione", "civiltà" etc. e si intrecciano in parte ai problemi dell' "arte sacra" e del suo rinnovamento. Gli artisti americani italianizzanti postisi in scia a Burri lo comprendono bene: se nel 1956 Marca-Relli esegue una «morte di Pollock» – una composizione a tarsie: "costruzione" appunto, nella fattispecie del *cloisonné* – da intendere prima polemicamente che come semplice necrologio figurativo, gli *Extramurals* di Scarpitta, presentati nel 1959 a New York nella galleria di Leo Castelli, palesamente tributari dei *Gobbi* di

<sup>56</sup> Cfr. Santomassimo 2003, pp. 155 ss.

<sup>57</sup> Cfr. Fontana 2015, pp. 108-130.

<sup>58</sup> Lonzi 2017, pp. 11-16, 212.

<sup>59</sup> Per la precoce notorietà di Pollock in Italia cfr. Gastaldon 2017, pp. 3-4.

Burri, sono lì a testimoniare di una “forma” che preme per generare e venire alla luce. Aggiungiamo che anche Dorazio al tempo, lungi dal poter essere sbrigativamente rubricato come “astratto”, contribuisce in modo eloquente alle retoriche italianizzanti della “forma” e della saldezza: dipinge reti, maglie, strutture. “Forme” e ancora “forme”, correlate, nel caso di Dorazio, a una precisa tradizione romana di futurismo orfico. «Conversazioni atlantiche» sì, dunque<sup>60</sup>: ma in un senso tutt’altro che pacificato, e invece denso di inquietudini identitarie che vanamente si cercherebbe di riportare a un blando “internazionalismo” di tipo liberale. Ovvio: si tratta pur sempre, nella storia dell’arte, di distinguere caso da caso. Possiamo però proporci di conseguire, incrociando tra loro gli esiti di nuove ricerche dedicate ciascuna a questo o quell’artista o a quella particolare situazione e congiuntura, punti di vista apprezzabilmente più ampi e provvisti di indicazioni utili anche in senso generale.

Restituire in scorcio un multiforme schieramento nazionalitario diviene persino più semplice se volgiamo l’attenzione alla critica d’arte del tempo, a Argan, a Brandi o a Villa, per fare solo alcuni nomi tra i molti possibili<sup>61</sup>: e anche Arcangeli, sia pure tortuosamente, ha qualche parte nella storia che si vorrebbe raccontare<sup>62</sup>. Come dimenticare poi, se andiamo in cerca di incunaboli anni Trenta, il malumore di Longhi per le «sognatrici miliardarie di Long Island e di Palm Beach»; a cui beneficio, nell’occasione di un puntiglioso elogio di Maccari, datato 1938, l’autore del *Piero* si ripromette di «svolgere un po’ di buona politica estera, ...che avverta coloro come le cose si veggono da noi»<sup>63</sup>?

<sup>60</sup> Cfr. Dantini 2016.

<sup>61</sup> Cfr. Dantini 2010.

<sup>62</sup> Antifascista di convinzioni liberali, sostenitore nel dopoguerra dell’espressionismo astratto americano, cui, in contrasto con Longhi, suo maestro, dedica interventi appassionati e perspicaci, Francesco Arcangeli concepisce il *Giorgio Morandi* come omaggio non solo al pittore, ma anche all’«umile Italia» ormai trapassata (Edizioni del Milione, Milano 1964; rist. nella stesura originale inedita, a cura di Luca Cesari, Allemandi, Torino 2007). La monografia rivela il rapporto altamente contrastato e drammatico di Arcangeli con il periodo tra le due guerre. Il fascismo ha coinciso per Arcangeli con gli anni dell’infanzia e dell’adolescenza, certo, eppure non solo: perché ha coinciso anche, sia pure senza merito intrinseco, anche con l’ultimo tempo di quell’Italia antica, parca e incorrotta che non smette di contrapporsi polemicamente, nel ricordo dello storico dell’arte bolognese, all’Italia del boom economico; narrata nel *Giorgio Morandi* per sequenze di interni domestici e cortili popolati da donne e bambini. La piccola borghesia emiliana-bolognese, in specie – tiene il centro della monografia: in essa Arcangeli ravvisa il nerbo, se non dell’intera nazione, quantomeno di una provincia o regione «padana» a suo avviso tanto migliore, per virtù morali, della Repubblica scaturita dalla guerra. Morandi ne è (o meglio ne sarebbe stato, per Arcangeli) testimone e interprete. Considerato sotto l’aspetto della nostalgia per il mondo muliebre e dell’infanzia, il *Giorgio Morandi* è un libro sigillato e in parte misterioso, con ambizioni che travalicano il genere del saggio e investono invece il romanzo storico e sociale, inteso proustiano nel senso di «tempo ritrovato». I problemi del libro, che Giorgio Morandi rifiuta, iniziano qui: nell’ambivalente rievocazione certo non del fascismo-squadra o del fascismo-apparato, che Arcangeli esecra, bensì di un’«umile Italia» che nel Ventennio aveva potuto preservarsi; e nel cui nome avevano parlato, soprattutto negli anni Venti, alcuni voci minoritarie (ma non minori) del regime, cui Morandi risultava biograficamente vicino per la collaborazione al *Selvaggio* e non solo.

<sup>63</sup> Longhi 1993 (1973), pp. 1083-1094.



Propositi di “primato” artistico e culturale troveranno di lì a poco la più autorevole sede editoriale nella rivista fondata nel 1940 da Bottai e co-diretta da Giorgio Vecchiotti, *Primato*, appunto: e le parole di Longhi su Maccari, appena riportate, preludono autorevolmente all’iniziativa<sup>64</sup>. «Se l’Europa è giunta a questo stato estremo di vergogna», scrive d’altra parte Malaparte a guerra perduta, nel 1951 o 1952,

si deve a tutti, anche a coloro che hanno combattuto per la libertà. Poiché l’hanno combattuta con gli stessi errori e delitti, con lo stesso animo dei loro avversari. E poi, per quale libertà hanno combattuto? Per quale avvenire hanno lottato e sofferto? Per questa libertà? Per questo presente? Tutto sta tornando quel che era prima. L’America sta aiutando, con l’oro, con l’appoggio politico ed economico, le stesse classi, la stessa mentalità di prima, a ristabilire sui popoli d’Europa l’antica schiavitù, l’antica oppressione morale, politica, economica. Fra qualche anno, l’Europa sarà quella di prima: piena d’ingiustizia, di miseria, di vergogna. Mi vien da ridere, pensando a quel che saremo fra qualche anno, in Europa<sup>65</sup>.

Malaparte esprime qui un punto di vista spinoso e estremo. Attenuiamo pure. Ma è il solo, al tempo, a pensare così? Che afferma, se qualcosa di diverso, Brandi in saggi a loro modo saldi e coraggiosi, pressoché coevi alla malapartiana *Mamma marcia*, come *La fine dell’avanguardia* o *L’arte oggi*<sup>66</sup>? Non crediamo che simili avversioni, da comprendere non tanto come ostilità in armi a un popolo o a comunità storica e linguistica, quanto come forme di nazionalismo minoritario o decoloniale<sup>67</sup>, siano circoscrivibili ai decenni postbellici: esse hanno invece profonde (e ad oggi indagate) continuità con la storia e la cultura italiana dell’*entre-deux-guerres* e perfino con certo azionismo resistenziale<sup>68</sup>.

Diffusione e ricorrenza di richiami a un’identità «pagano-cattolica» nell’arte italiana degli anni del boom e della contestazione spingono lo storico a interrogarsi sui modi di volta in volta specifici (mai del tutto lineari) attraverso cui una determinata madrelingua o “eredità” o “tradizione” si tramanda scomponendosi e rigenerandosi (in ambiti anche “astratti”, non solo “realistico-sociali”) e modella su piani concretamente figurativi, a mo’ di auto-traduzione, processi di assimilazione (o “internazionalizzazione” e anche “americanizzazione”) che sembrerebbero invece negarla; e a indagare, saggiando la consistenza della cornice storiografica che De Felice ha contribuito così autorevolmente a delineare, quelle continuità dirette e indirette di lungo

<sup>64</sup> Per i rapporti tra Longhi e Bottai attorno al *Convegno dei Soprintendenti* (Roma, luglio 1938) cfr. Settis 2012, pp. 60-61.

<sup>65</sup> Malaparte 1959, p. 80.

<sup>66</sup> Brandi 2008, pp. 71 ss. e Brandi 1952, pp. 179 ss.

<sup>67</sup> Per un’introduzione al tema cfr. Kymlicka, Straehle 1999.

<sup>68</sup> Sull’antiamericanismo anni Trenta e i suoi motivi specifici cfr. Mangoni 1974, pp. 155 ss.; Nacci 1989; Zunino 2013; Ben-Ghiat 2001, pp. 58-66 (spicca qui, in negativo, la scarsità delle fonti consultate e tutto è “sintomo” agli occhi dell’autrice). Per azionismo, patriottismo e “delusione” per la Repubblica sorta dalla resistenza cfr. Santomassimo 2003, pp. 148-152.

periodo, iconografiche, tecnico-stilistiche, retoriche o altro, che transitano attraverso formidabili cesure storiche e sono pronte a intrecciarsi, scambiarsi e risorgere nella prima e ancor più nella seconda metà degli anni Sessanta, al tempo della guerra americana in Vietnam, nell'ambito di congiunture antiatlantiche radicali. Tutto questo non per riportare in auge antagonismi esausti o propositi di "terza via": ma per sostenere dialoghi cosmopoliti in modo responsabile, provvisti di riferimento a una memoria nativa.

### *Riferimenti bibliografici/References*

- Aga-Rossi E. (2003), *Fascismo e antifascismo nell'opera di Renzo De Felice*, in *Renzo De Felice. Studi e testimonianze*, a cura di L. Goglia, R. Moro, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 128-129.
- Barberis W. (2015), *Paolo Fossati editore*, in *L'intellettuale mal temperato*, a cura di M. Panzeri, Torino: Accademia University, pp. 9-14.
- Ben-Ghiat R. (2001), *La cultura fascista*, Bologna: Il Mulino.
- Bois Y.A., Buchloh B.H.D., Foster H., Joselit D., Krauss R. (2013), *Arte dal 1900* (2004), Bologna: Zanichelli.
- Bois Y.A., Krauss R. (2003), *L'informe* (1997), Milano: Paravia Bruno Mondadori.
- Buchloh B. (2012), *Intervista a Giuseppe Penone*, in *Giuseppe Penone*, a cura di L. Busine, New Haven: Yale University, pp. 11-28.
- Cantimori D. (1961), *Prefazione*, in R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino: Einaudi, p. xiii.
- Castronovo V. (1971), *Agnelli*, Torino: UTET.
- Chessa P., Villari F. (2002), *Introduzione*, in *Interpretazioni su Renzo De Felice*, a cura di P. Chessa, F. Villari, Milano: Baldini & Castoldi, p. 27.
- Crispolti E. (1971), *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani: Celebes.
- Crispolti E. (1974), *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra Futurismo e fascismo*, in E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e Germania*, Milano: Feltrinelli, p. 76.
- Crispolti E. (1986), *Storia e critica del futurismo*, Roma-Bari: Laterza, pp. 183-246.
- Crispolti E., Fagone V., Fossati P. (1972), *Arte e fascismo*, «NAC», aprile, pp. 5-9.
- Croce B. (1993a), *Pace punitiva o pace costruttiva?* (11.9.1945), in B. Croce, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. 2, Napoli: Bibliopolis, p. 251.
- Croce B. (1993b), *Contro l'approvazione del dettato di pace* (discorso alla Costituente del 24.7.1947), in B. Croce, *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. 2, Napoli: Bibliopolis, p. 388.

- Dantini M. (2010), «*Ytalya subjecta*». *Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2009*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano-Roma: Mondadori Electa, pp. 262-307.
- Dantini M. (2012a), *Paolo Fossati. Critica d'arte, editoria e politica culturale*, Milano: Christian Marinotti, pp. 167-172.
- Dantini M. (2012b), *Germano Celant, "Per una critica acritica". Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, Nac 1970-1971*, in M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Milano: Marinotti, pp. 143-166.
- Dantini M. (2012c), *Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato*, in M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Milano: Christian Marinotti, pp. 117-134;
- Dantini M. (2014), *Cosmopolitismo e diversità culturale. Francesco Vezzoli e la Cappella della Madonna del Carmine di Montegiordano*, «Doppiozero», 5.3.2014, <<http://www.doppiozero.com/materiali/bolle-di-sapone/cosmopolitismo-e-diversità-culturale>> 20.8.2018.
- Dantini M. (2016), *Arte italiana postbellica. Conversazioni atlantiche*, in M. Dantini, *Arte e sfera pubblica*, Roma: Donzelli, pp. 213-226.
- Dantini M. (2017a), *Spose e revenants: Piero Manzoni, «Achromes» 1957-1959*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, a cura di Fondazione Piero Manzoni, Poggibonsi: Cambi, pp. 154-169, 239-242.
- Dantini M. (2017b), *Internazionalismo e folklore. Achille Bonito Oliva, «l'ideologia del traditore», «Flash Art», 335, ottobre-novembre*, pp. 78-81.
- Dantini M. (2018a), «*Precisione di un'ideologia*». *Edoardo Persico tra Venti e Trenta: arte, critica, architettura*, in M. Dantini, *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma: Donzelli, pp. 9-58.
- Dantini M. (2018b), *Corporativismo, «genialità», Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, in M. Dantini, *Arte e politica tra fascismo e Repubblica*, Roma: Donzelli, pp. 59-98.
- De Felice R. (1961), *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino: Einaudi.
- De Felice R. (1965), *Mussolini il rivoluzionario: 1883-1920*, Torino: Einaudi.
- De Felice R. (1968), *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello stato fascista 1925-1929*, Torino: Einaudi.
- De Felice R. (1970), *Il fascismo. Le interpretazioni dei contemporanei e degli storici*, Roma-Bari: Laterza.
- De Felice R. (1971), *Le interpretazioni del fascismo (1969)*, Roma-Bari: Laterza.
- De Felice R. (1974), *Mussolini il duce. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino: Einaudi.
- De Felice R. (1978), *D'Annunzio politico*, Roma-Bari: Laterza.
- De Felice R. (1986), *Sciogliere il nodo culturale del fascismo*, in *Mussolini nel centenario della nascita*, Roma: Ciarrapico, pp. 13-18.
- De Felice R. (1987), *Introduzione a Filippo Tommaso Marinetti, Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna: Il Mulino.
- De Felice R. (1992), *Testimonianza*, in *La scuola di Croce*, a cura di E. Romeo, Bologna: Il Mulino.

- De Felice R. (1995), *Rosso e nero*, a cura di P. Chessa, Milano: Baldini & Castoldi.
- De Felice R. (1996), *Soffici, gli intellettuali e il fascismo* (1975), in R. De Felice, *Fascismo, antifascismo, nazione*, Roma: Bonacci, pp. 251-264.
- De Felice R. (1997), *Mussolini l'alleato, II, La guerra civile (1943-1945)*, Torino: Einaudi.
- Flood R., Morris F. (2001), *Introduction: Zero to Infinity*, in *Zero to Infinity. Arte povera 1962-1972*, edited by R. Flood, F. Morris (London, Tate Modern 31 maggio – 19 agosto 2001), Minneapolis: Walker Art Center, pp. 9-20.
- Focardi F. (2005), *La guerra della memoria*, Roma-Bari: Laterza.
- Fontana L. (2015), *Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Milano: Abscondita.
- Fossati P. (1971), *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratta 1934-1940*, Torino: Einaudi.
- Friedemann S. (1994), *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937-1938*, Berna: Peter Lang.
- Friedemann S. (1996), *The Sacralization of the Roman Past in Mussolini's Italy. Erudition, Aesthetics, and Religion in the Exhibition of Augustus' Bimillenary in 1937-1938*, in «Storia della storiografia», 30, pp. 19-29.
- Gastaldon G. (2017), *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze, fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, «Palinsesti» I, 6, pp. 3-4.
- Gentile E. (1997), *La Grande Italia*, Milano: Mondadori.
- Gilman C., edited by (2008a), *Postwar Italian Art*, «October», 124.
- Gilman C. (2008b), *Introduction*, in Gilman 2008a, pp. 4-5.
- Judt T. (2011), *Elucubrazioni: il «marxismo» di Louis Althusser* (1994), in T. Judt, *L'età dell'oblio*, Roma-Bari: Laterza, pp. 106-115.
- Kymlicka W., Christine Straehle C. (1999), *Cosmopolitanism, Nation-States, and Minority Nationalism*, «European Journal of Philosophy», 7, 1.
- Lanaro S. (1996), *Patria. Circumnavigazione di un'idea controversa*, Venezia: Marsilio.
- Lill R. (2016), *Presentazione (1967)*, in R. De Felice, *Fascismo*, Firenze: Le Lettere, p. 57.
- Longhi R. (1973), *Maccari all'«Arcobaleno» (1938)*, in *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano: Mondadori, pp. 1083-1094.
- Lonzi C. (2017), *Autoritratto*, Milano: Abscondita.
- Malaparte C. (1959), *Mamma marcia (1951-1952)*, Firenze: Vallecchi.
- Mangoni L. (1974), *L'interventismo della cultura: Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari: Laterza.
- Moro R. (2002), *Il fenomeno religioso, la Chiesa e il cattolicesimo nel mondo delle ideologie*, in L. Goglia, R. Moro, a cura di, *Renzo De Felice. Studi e testimonianze*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 197-273.

- Nacci M. (1989), *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Milano: Bollati Beringhieri.
- Peli S. (2015), *Storia della Resistenza in Italia* (2006), Torino: Einaudi.
- Perfetti F. (1984), *Arte e fascismo tra «Novecento» e «Novecento italiano»*, in F. Perfetti, *Il dibattito sul fascismo*, Roma: Bonacci, pp. 63-84.
- Perfetti F. (2002), *De Felice storico del regime fascista*, in Chessa, Villari 2002, p. 107.
- Perfetti F. (2016), *Introduzione*, in R. De Felice, *Fascismo*, Firenze: Le Lettere, pp. 7-14.
- Rusconi G.E. (1993), *Se cessiamo di essere una nazione*, Bologna: Il Mulino.
- Santomassimo G. (2003), *La memoria pubblica dell'antifascismo*, in *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta: culture, nuovi soggetti, identità*, a cura di F. Lussana, G. Marramao, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 147-183.
- Savinio A. (1919), *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, «Valori plastici» I, 4-5, pp. 6-14.
- Settis S. (2012), «Discendere alle cose». *Giulio Carlo Argan e i «beni culturali»*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano: Mondadori Electa, pp. 60-61.
- Simoncelli P. (2001), *Renzo De Felice. La formazione intellettuale*, Firenze: Le Lettere.
- Turi G. (2008), *Sorvegliare e premiare: l'Accademia d'Italia*, in *Università e accademie negli anni del fascismo e del nazismo*, Atti del convegno internazionale (Torino 11-13 maggio 2005), a cura di P.G. Zunino, Firenze: Olschki, pp. 301-320.
- Zunino P.G. (2013), *L'ideologia del fascismo*, Bologna: Il Mulino.





# The ethical side of Aesthetic: street art against the Camorra

Luca Palermo\*

## *Abstract*

Casapesenna is a small town (near Naples, southern Italy) in the notorious *Terra dei Fuochi*, land of Mafia and lawlessness. In order to counterbalance the deterioration with the beauty and the illegality with the colour, the University of Campania “Luigi Vanvitelli” and the agency Agrorinasce (an agency for the innovation, development and homeland security for this territory) focused its project on the regeneration of a real estate confiscated from the camorra by using street art and its ability to approach and engage all kind of audiences, thus activating, not only cultural processes, but also social (sense of belonging and historical identity) and economic (development of a territory): from degradation to beauty, from illegality to legality.

The site-specific works of two Italian street artists, Giò Pistone and Alberonero have transformed the face of the real estate, metaphorically breaking down the high perimeter

\* Luca Palermo, Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, Via Perla, 81055, Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: luca.palermo@unicampania.it.

walls built by organized crime bosses and transmitting to the citizens a message of colour and hope. Similarly, citizens have appropriated this space, triggering virtuous processes of participation and social inclusion.

Casapesenna è una piccola città (vicino Napoli, Italia meridionale) nella famigerata Terra dei Fuochi, terra di mafia e di illegalità. Per controbilanciare il degrado con la bellezza e l'illegalità con il colore, l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli" e l'agenzia Agrorinasce (agenzia per l'innovazione, lo sviluppo e la sicurezza del territorio) hanno focalizzato il proprio progetto sulla riqualificazione di un patrimonio immobiliare confiscato alla camorra attraverso l'utilizzo della *street art* e la sua capacità di avvicinare e coinvolgere ogni tipo di pubblico, attivando così non solo processi culturali, ma anche sociali (senso di appartenenza e identità storica) ed economici (sviluppo di un territorio): dal degrado alla bellezza, dall'illegalità alla legalità.

Le opere site specific di due *street artist* italiani, Giò Pistone e Alberonero, hanno trasformato il volto dell'immobile, abbattendo metaforicamente gli alti muri perimetrali costruiti dai boss della criminalità organizzata e trasmettendo ai cittadini un messaggio di colore e di speranza. Allo stesso modo, i cittadini si sono appropriati di questo spazio, innescando processi virtuosi di partecipazione e inclusione sociale.

## 1. *Introduction*

«The fight against the mafia – has repeatedly argued the magistrate Paolo Borsellino – must be above all a cultural movement that get used all of us to feel the beauty of the fresh scent of freedom that is opposed to the stink of moral compromise, of indifference, of contiguity and thus of complicity»<sup>1</sup>. That “cultural movement” mentioned by Borsellino is finding, in recent years, practical application in the south of Italy and, therefore, also in Campania region where organized crime has been able, over time, to impose themselves and to settle any social level.

In this context, Street Art shows an excellent expressive force, mainly due to the peculiar characteristic to arrive in never reached spaces, to speak to the suburbs, to the border places, and to the falling buildings; and if the traditional visual arts speak to those who want to listen, to those who seek it, Street Art is not hiding, is able to communicate with all audiences and to activate, thus, not only cultural, but also social (sense of belonging and historical identity) and economic (development of a territory) processes.

Born as anti-capitalist and rebellious, considered by some as a nuisance, by others as a tool to communicate opinions of dissent, to trigger questions, today the street art seems to be losing its informal and revolutionary features to get into institutional programs of urban regeneration, promoted by governments,

<sup>1</sup> Costabile 2005, p. 25.

but also by cultural institutions, in order to foster innovation's processes. often becoming harmlessly and quietly reassuring.

Street art moved from narrative device of a counter culture in ferment and expression of a generational and social conflict, to embellishment, decor and requalification tool, in order to reduce the lacerations and often encountering rhetoric linked to beauty and social benefits.

Starting from these assumptions, the street art has shown, as we shall see, to be able to radically change the architectural and social contexts both aesthetically and ethically: from degradation to beauty, from illegality to legality<sup>2</sup>.

But, quoting Lefebvre, «is it really possible to use mural surfaces to depict social contradictions while producing something more than graffiti?»<sup>3</sup>.

Street art has the power to redefine public space and to break the conspiracy of silence. Through visual imagery and iconography, street art communicates messages that focus on themes such as anti-war, anti-capitalism, anarchism, hypocrisy, greed, poverty, and despair. Both politically and ideologically embedded, street art «denounces the insincerity and falseness of current society»<sup>4</sup> and communicates this through the act of defacing public space. Artists are sparking an important dialogue through their street art regarding the search for common space and the democratization of art.

The Campania region and, more specifically, the provinces of Naples and Caserta are often at the forefront of national and international chronicles for episodes of violence connected with the activities of the camorra clans that have turned what for the ancient Romans was the *Campania Felix* in *Terra di Gomorra* or *Terra dei Fuochi*.

The province of Caserta is a strategic area between Naples (in the South) and Rome (in the North). It is the home of several significant cultural heritage sites, such as the Museo Campano of Capua and the Royal Palace of Caserta, which is the largest royal residence in the world and a UNESCO World Heritage Site. Despite this, the Province of Caserta hasn't been able to achieve economic growth, nor reach any kind of cultural development. This is why local residents find the camorra the only way to survive in a place with no opportunities: no jobs, no culture, no future prospects, and no alternatives. For this reason, the camorra remains deeply rooted in the local life. Communities in these areas

<sup>2</sup> In 2012 at the Venice Biennale of Architecture, one of the most prestigious international exhibitions of contemporary architecture, in the Italian Pavilion, in a section with the title *Ethics liberates beauty. What to do with assets seized from Mafia-style organisations?*. This section was devoted to the conversion of properties confiscated from criminal organisations and the roles that architecture, the public institutions and the local universities can have in creating a new sensibility and producing concrete results in the territories tainted by the culture of dramatic Mafia-style crime.

<sup>3</sup> Lefebvre 1974, p. 145.

<sup>4</sup> Visconti 2010, p. 517.

need to fight against the presence of widespread illegal behaviors, frequently without any support from the authorities.

Crime, and the fear of it, has to be seen as an urban issue. In order to reverse the disastrous trend, indicated by the crime rate, that has lasted for too many years in the province of Caserta, therefore, a series of initiatives have been assumed with the awareness that security is a prerequisite for the productive and trade establishment, to ensure work to new generations and, ultimately, for the development of the territory under each aspect<sup>5</sup>. We believe that art activities can generally help to reduce crime and its perception.

In these areas, in fact, the potential of street art is, therefore, magnified by the difficult social and economic situation that, for too long, decisively influences the civil and cultural development.

The ethical aims pursued through aesthetic interventions in the town of Casapesenna have been the countering the degradation with the beauty, the illegality with the colour and the giving space to the positive energies of the territory. So, how does street art communicate socially relevant, and often times strongly political, themes to the public? How has the art form proven to be a catalyst for both political and social change, and how is this reflected in various cultures? What are the identifiable characteristics of street art that have led to its acceptance, and, ultimately, the more serious aesthetic appreciation the art form has experienced? The accessibility of this art form contributes to its power: «like the press – claims Chaffee – one role of street art is to form social consciousness. In authoritarian systems where outlets for free expression are limited, it is one of the few gauges of political sentiment. In more open systems, street art enables various entities to lobby for their interests. Street art, in essence, connotes a decentralized, democratic form in which there is universal access, and the real control over messages comes from the social producers»<sup>6</sup>. Street art serves as a tool for advocacy as well as a reporting forum. It functions socially as it helps

<sup>5</sup> The Province of Caserta is among the local bodies that have made use of European Union funds promoting projects for restructuring confiscated assets from the Camorra and then assigned for social use. A lot of initiatives have been carried out on the territory in order to spread, first of all among young people, the concepts of legality and organised crime. SAPUCCA (Sharing Alternatives Practices for the Utilization of Criminal Assets confiscated) is a project promoted by the Province of Caserta with national partnership Province of Catania, Province of Pistoia, Agenzia Nazionale per l'amministrazione e la destinazione dei beni sequestrati e confiscati alla criminalità organizzata, Comitato Don Pepe Diana, Tecla Association, Flare Association (Freedom, Legality and Right in Europe) and two transnational partners: CEPACA (Commission for Establishment of Proceeds Acquired from Criminal Activities) and Centre for the Study of Democracy.

Certainly, the most important initiative is the "Caserta Model", a model expressly created for the fighting of crime that has been exported from Campania region in other Italian regions such as Apulia, Calabria, Sicily, the Emilia and Lombardy. The Caserta Model, named and created by the Minister of the Interior Roberto Maroni, has the main aim to put together all the technical and operational components that directly or indirectly interface with issues of public policy dealing with the security of citizens. For further details see Musella 2012; Baldascino, Mosca 2012.

<sup>6</sup> Chaffee 1993, p. 4.

to shed light on events, identify key players, provide social commentary, and even to articulate political agendas and present visions. Street art is accessible to everyone regardless of point of view, and by its very nature acts as an arena for expression and a sounding board of sorts for the marginalized. This kind of art is exemplified by expressive thought directly communicated to its audience through the use of an «economy of words and ideas, and rhetorically simple discourse»<sup>7</sup>. The communicative power of street art lies in the fact that there is just one editor – just the artist, directly initiating a dialogue with the viewer. It is the mix of «social activism, social outrage, and creativity» that enable the art form to deliver a strong message in the most «beautiful [of] public gestures»<sup>8</sup>.

In this paper, I will try to explain that we have chosen art to fight against camorra because:

1. Art engages people's creativity, and so leads to problem solving;
2. Art is about meanings, and enables dialogue between people;
3. Art encourages questioning, and the imagination of possible futures;
4. Art offers self-expression, which is an essential characteristic of the active citizen;
5. Art is unpredictable, exciting and fun.

But we do not have to forget that these kinds of arts programmes cannot be an alternative to regeneration initiatives like environmental improvements, training schemes or youth development projects. But they are a vital component which can transform a given situation<sup>9</sup>.

## *2. Street art for regenerating a real estate confiscated from the camorra: The Casapesenna case study.*

### *Background*

The story of Pasquale Miele is similar to that of many other people who have lost their lives unjustly because of the organized crime.

Pasquale Miele was a twenty-eight years old emerging young entrepreneur; with his father Tammaro and two other brothers, he led a small clothes factory, located very close to his house.

On 6<sup>th</sup> November, 1989 Pasquale was in his house in Grumo Nevano (province of Naples), with his family, when the camorra killers opened fire at eye level and fired him in the chest. Investigations were immediately trained on

<sup>7</sup> Ivi, p. 9.

<sup>8</sup> Ivi, p. 153.

<sup>9</sup> Landry C. *et al.*, 1996.

the racket world and for the investigators, there were few doubts: the execution had been carried out by a gang with the orders of intimidating the Miele family in order to pay a bribe.

Three years later, on 6<sup>th</sup> August, 1992, four gunmen killed in Villa Literno Antonio Diana, the owner of a machine stop, Nicola Palumbo, employed in the same machine stop and Antonio Di Bona, a farmer that during the attack was there. Antonio Di Bona was there to repair his tractor: behind the triple murder there was a revenge<sup>7</sup> between rival camorrist clans.

In that period a feud between the clan led by Francesco Schiavone also known as *Sandokan* and the group headed to Venosa family was carried on. The police immediately believed at the aim of the killers was the owner of the garage, Antonio Diana, related to Raffaele Diana affiliated to the Schiavone clan. Antonio Di Bona and Nicola Palumbo would be eliminated because they were considered by the killer inconvenient witnesses.

For this reason, (o in consideration of this) Antonio di Bona and Pasquale Miele are recognized as innocent victims of organized crime by the Italian Interior Ministry.

As violent and organized crime has increased in Casapesenna and neighbouring cities in the past thirty years, so has the fear of crime. People are very reluctant to talk about organised crime, not only in this town but in Italy and also in various countries across the globe because they fear the callous consequences they might face. For years, the town's political apparatus was a plaything of the local Camorra clan, which at its height was arguably the most powerful and violent syndicate within the notoriously powerful and violent Neapolitan mafia. Organized crime has imposed a disorder on lived experience; everyday life and the city have changed because of crime and fear, and this change today is too much rooted in the citizens' mind. «Usually – claims Teresa P.R. Caldeira – an experience of violent crime is followed by reactions like enclosing the home, moving, restricting children's activities, not going out at night, and avoiding certain areas of town, all actions that reinforce a feeling of loss and restriction as well as the perception of a chaotic existence in a dangerous place»<sup>10</sup>. But the fear has not stopped hope.

Family members of these two innocent victims of the Camorra have become promoters of the association Terra Nova in order to be a reference point for the social commitment, to educate the younger generation to fight against the camorra and to remember all the innocent victims of the camorra, and to renew a commitment in the contrast to organised crime in their name.

This association had as its headquarters a real estate confiscated from Venosa boss (located in Casapesenna, in the province of Caserta in the heart of the notorious Terra dei Fuochi) in which arose a youth centre for art and culture<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Caldeira 2000, p. 28.

<sup>11</sup> For further details see <<http://www.centrocultura.org>> 29.08.2018.



The property, delivered to the association completely vandalized, has been entirely renovated with the support of the Italian Ministry of Interior. Since the eviction, in fact, bosses have six months to leave the property. During these six months, they are usual to destroy everything in order to not return the real estate to the State in good conditions. The values and symbolic message underlying this trend in the restructuration are extremely important: they demonstrate that the State is succeeding in striking at the wealth accumulated by criminal associations, thereby restoring or building trust in the institutions.

The restructuration, however, did not allow to break down the high perimeter walls that had changed the urban fabric and the road network of the town. A real separation wall erected with the intent to hide to the citizens what was happening inside the house. A sort of «fortified enclave»<sup>12</sup> demarcated and isolated by walls and fences; a privatized, enclosed, and monitoring space for residence, consumption, leisure, and work. It emphasized the value of what is private and restricted at the same time that it devalued what is public and open in the city and what is include and excluded. Its presence in the urban fabric is a clear statement of the power of organized crime. This fortified enclave valorised a private universe and reject the city and its social rules.

In Casapesenna public spaces no longer relates to the modern ideals of commonality and universality: high walls promote separateness and the idea that social groups should live in homogeneous enclaves, isolated from those who are perceived as different; walls divide and isolate. Walls are fundamentally vertical, and the first meaning we can give to verticality is impediment; walls constrain people flows transforming a smooth place into a striated one. A city segregated by walls and enclaves foster the sense that different groups (criminal and non-criminal) belong to separate universes and have irreconcilable claims. Once walls are built, they alter public life in an undemocratic way. But walls can be built for an aim but deflected to many others<sup>13</sup>.

The solution thus is to break down, at least metaphorically, the high walls: street art, an art form daughter of everyday life and contemporary living. In this way, what once divided, isolated and prevented communication, now draws the attention of thousands of people who visit or pass close to this real estate confiscated from the camorra. In using a private property as a surface for communication, artists «create a city in common»<sup>14</sup>. The notorious camorra boss Luigi Venosa – who is now living behind bars – could never have guessed that his villa on the outskirts of Naples would someday become a monument to the victims of organised crime.

<sup>12</sup> Caldeira 2000, p. 213.

<sup>13</sup> Brighenti 2009, p. 8.

<sup>14</sup> Iverson 2010, p. 131.

### 3. *Alberonero and Giò Pistone for Casapesenna*

«Spaces can tell stories and unfold histories. Spaces can be interrupted, appropriated, and transformed through artistic practice»<sup>15</sup>.

There are places where it is not usual to meet art, forgotten places, from which it is very easy to escape to and in which it is very hard to create alternatives.

Street art appears in public spaces where people may normally not accept nor expect it. When I speak about public space or urban space I refer to a social product<sup>16</sup>, not only shaped by spatial designers and regulated by state authority, but also transformed by its users as well as misusers.

It is in these places, that art and even more street art, can try to pierce the daily monotony and to stir the slumbering souls. It is not, however, urban renewal, but it is an undeniable sense of rebirth that the participation and the attention of the individual, or of a plurality of persons, can generate in the city, and above all, in the suburbs and in small towns.

Thanks to University of Campania Luigi Vanvitelli and the Agrorinasce Agency for the Innovation, Development and Homeland Security<sup>17</sup>, the function of those walls was completely reversed: no longer an instrument of division, but of acceptance and openness to all those who choose the law and the rebirth desire as their philosophy of life. An exhibition about the seventies in Caserta area called *Ars Felix. Gli anni Settanta all'ombra della Reggia* was held in the confiscated building and for the first time in Italy a four hand mural was made by blending in perfect harmony the coloristic and abstract geometric style of Alberonero<sup>18</sup> and the fantastic figures of Gio Pistone<sup>19</sup>: in this sense the walls have changed shape and intended use, giving back to this place a new identity that is well suited to a centre for art and culture, and thus becoming a source of inspiration for children, young people and adults that frequent it. Alberonero and Gio Pistone have combined their styles, almost the polar opposite, to achieve a common goal: the transformation of a degraded space and the attribution to the same of new meanings. An aggressive looking worm opens up to release a wonderful butterfly (Giò Pistone) flying towards the coloured cubes realized by Alberonero: from darkness to light, from degradation to beauty, the works, designed specifically for the place in which they were made, have become a symbol of hope and strength; they are an invitation not to give up in front of adversity, to go on overcoming obstacles that may seem insurmountable: as

<sup>15</sup> Hooks 1990, p. 153.

<sup>16</sup> Lefebvre 1974.

<sup>17</sup> It is a consortium company constituted by Municipalities of San Cipriano d'Aversa, Casal di Principe, Casapesenna, San Marcellino, Santa Maria la Fossa and Villa Literno and created in order to cope with the economic and bureaucratic commitment of reuse initiatives. For further details see <<http://www.agrorinasce.org>>, 28.12.2016.

<sup>18</sup> For further details see <<http://alberonero.tumblr.com>>, 24.12.2016.

<sup>19</sup> For further details see <<http://giopistone.it>>, 24.12.2016.

the butterfly leaves behind itself the imprisonment of the worm to go towards a world of colour, so the people of Casapesenna must move away from the ugliness of the camorra and the havoc of the past to create, together and united, a new future full of hope.

The work is perfect conjunction of the different stylistic signatures of the artists. Gio Pistone opens and closes the work with two new creatures, the first symbolizing changes, the second to the static and stillness of the place. Alberonero, on the other hand, works in the central part creating a complex puzzle of coloured squares. The tonal variation of the square suggests a reflection on the difficulties of an active change, with the artist engaged in tracing a dual path linked to the movement.

Aberonero is an Italian urban Minimalist artist who utilizes geometric shapes and colour to create provoking insitu murals in which the colour scale as aesthetic element of an a not so apparent continuity. Gio Pistone is an Italian artist, known for her colourful paintings and drawings on paper and walls, inhabited mostly by strange and charming creatures of her imagination.

The choice of Gio Pistone and Alberonero is not accidental as what we need first of all was colour: not only because the space was completely grey, but mostly because we tried to bring positivity in a place marked by a negative history.

Colour is used as a means of manipulating emotions: through the manipulation of various colours, different types of messages are communicated. «The environment and its colours are perceived, and the brain processes and judges what it perceives on an objective and subjective basis. Psychological influence, communication, information, and effects on the psyche are aspects of our perceptual judgment processes. Hence, the goals of colour design in an architectural space are not relegated to decoration alone», writes Frank H. Mahnke in his recent article *Color in Architecture – More Than Just Decoration*<sup>20</sup>.

Thanks to the works by Giò Pistone and Alberonero we've been looking at the power of street art to reface, re-contextualize, re-energize and re-imagine a building and its place in the neighbourhood.

The top quality works by these two Italian artists grab their fellow citizens' attention and help to regenerate urban spaces that has been for a long time under the control of camorra. Street art is able to re-semantise places and to re-write their meaning and functions. It, as argued by Simona Stano, intervenes «in opposition such as 'lack of communication' vs 'dialogue', 'isolation' vs 'communication', 'euphoria' vs 'dysphoria', 'life' vs 'death', 'continuity' vs 'discontinuity', etc.»<sup>21</sup>. Street art could be a redefinition of the relation between

<sup>20</sup> <<http://archinect.com/features/article/53292622/color-in-architecture-more-than-just-decoration>>, 2.12.2016.

<sup>21</sup> Stano 2013, p. 94.

spaces and individuals since, by using public spaces as a surface for interaction and communication, it can create alternative spaces in the city<sup>22</sup>. Art is our weapon and the walls of Casapesenna are our canvas in the fight against the organized crime. In what until October 2015 was an anonymous and sad house, today stands three playful and fantastic street artworks created with the means of making the urban context cleaner and more accessible to citizens. So, we used urban art to bring attention back to the neighbourhood, highlighting the problems. The processing line is identified with a particularly appropriate metaphor: the metaphor of a butterfly that leaves the captivity of the bug to fly far and high; this should be an example for everyone involved in this, as in other projects. It is also a fundamental message of true hope for those who firmly believe that the community of Casapesenna, as well as that of the province of Caserta, can and should move away from the estrangement induced by the organized crime, and must regain possession of their territory (figg. 1-4).

#### *4. Power to the people. Street Art, community engagement and participatory art approach*

The realization of the murals was followed by numerous laboratory activities with local schools in order to involve, with the power of art and culture, the younger generation in raising awareness in contrasting Camorra not only with arrests and courts. For this, the University of Campania Luigi Vanvitelli has decided to support specific academic goals, such as teaching and research, and the promotion and use of knowledge (third mission of the university) in order to support public art interventions for the promoting of the social, cultural and economic development of the society and the territory (the province of Caserta, unfortunately recently known as Terra dei Fuochi), which the university belongs to and which constantly confronts with<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> For further details see Chaffee 1993; Dickens 2008, pp. 471-496; Tsilimpounidi 2012, pp. 546-556.

<sup>23</sup> Following this idea of community engagement and participatory art approach, the Department of Humanities and Cultural Heritage of the Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" in collaboration with the Department of Law, Department of Engineering, Department of Economy, Department of Architecture and Department of Psychology of the same university and with the CRIE (Centro Ricerche sulle Istituzioni Europee) of the University of Naples "Suor Orsola Benicansa", has conceived the project *Insidel/out* in order to reflect on the role of contemporary art in public spaces (especially community engagement art and participatory art) as tool of identity creation, of strengthening the sense of community and of socio-economic reconstruction of a specific area. The methodological choice based on interdisciplinary should have allowed to study the role of art in the regeneration processes from different points of view in order to foster sustainable growth, employment and social cohesion and to maximize the contribution of culture to the economy of the territories. This could be possible stimulating creativity in people,

Participatory processes<sup>24</sup> of significant potential were activated in order to allow the comparison between heterogeneous positions and building sharing platforms.

The art in the public space is a living and active nucleus for the local community interacting with it; it is a catalyst for economic, identity and social processes, as well as for urban regeneration and cultural proliferation.

The role of street art is to transform the spaces into places, and to re-characterize the faceless masses of the pedestrian public into the individually recognized yet collectively termed entity of the people.

As a voice for engagement and activism, street art addresses the gap, and creates dialogue and transactions between people, concerns, and their environments.

Engagement is often an ambiguous word in community arts education. We talk about engaging families, engaging students, engaging community – but we are rarely exact in our definition. What does engagement look like? How do we do it? The terms civic engagement and youth engagement emerge in nearly every conversation around community arts, from marketing strategies to program development. I found a pretty good definition of community engagement in the arts on the National Guild for Arts Education website: «What is community engagement? *Community* describes the people and organizations that are related to a community arts education provider's mission: students, parents, families, artists, partner organizations, schools, government agencies, and so on. *Engagement* describes an active, two-way process in which one party motivates another to get involved or take action – and both parties experience change. Mutual activity and involvement are the keys to community engagement. Sometimes organizations interpret community engagement as collaboration, marketing to diverse audiences, or developing programs for underserved groups. While those are all worthy and necessary activities, an engaged community arts education provider does more. It promotes consistent community interaction that is a step beyond conventional programmatic partnerships. Consistent community engagement is not program based; it is part of organizational culture»<sup>25</sup>.

But, «in what way do spaces produced by the inhabitants through the misuse value of space challenge the normative order of the city and in what ways do

creating opportunities for expression and participation, celebrating the uniqueness and diversity of the communities and encouraging their development through and intercultural understanding and cooperation.

<sup>24</sup> In order to understand and explain this scenario, I have started a studying campaign for identifying, developing and sharing themes related to community building, civic activation, participatory processes, social initiatives related to commons and other expressions of bottom up regeneration processes of public places or places for public uses. For further details see Rodotà 1978; Habermans 1991; Carta 2004, pp. 39-56; Lepore 2007; Esposito De Vita, Ragozzino 2013, pp. 173-188.

<sup>25</sup> <<http://resourcecenter.nationalguild.org/topics/Community-Engagement.aspx>>, 24.12.2016.

they affirm and reinforce it?»<sup>26</sup>; what can creative tools do for community engagement? Creative tools can strengthen the understanding and exploration of community values; creative tools can increase stakeholder involvement; creative tools can better engage people in community and urban design projects. Furthermore, community engagement can be oriented not only at listening, interpreting and sharing but also at creating the humus for nourishing bottom up initiatives by supporting communities in investing energy, creativity and resources in spaces and public facilities of the area<sup>27</sup>.

This idea is closely connected to the notion of participatory art. Participatory art exists under a variety of overlapping headings, including interactive, relational, cooperative, activist and dialogical art. In some cases, participation by a range of people creates an artwork, in others the participatory action is itself described as the art.

Participatory art refers to a range of arts practice where emphasis is placed on the role of the viewer or spectator in the physical or conceptual realisation and reception of the artwork. The central component of Participatory Arts is the active participation of the viewer or spectator. Many forms of Participatory Arts practice foreground the role of collaboration in the realisation of an artwork, de-emphasising the role of the professional artist as sole creator or author of the artwork, while building social bonds through communal meaning and activity.

Participatory art raises important questions about the meaning and purpose of art in society, about the role of the artist and the experience of the audience as participant.

The idea of a participatory art is rooted in the methodological practice theorized by Suzanne Lacy in 1995 and known as New Genre Public Art «to distinguish it in both form and intention from what has been called public art – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and non-traditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement»<sup>28</sup>.

One of the most important elements in the present project has been the use of the universal idea of creativity. Creativity is one of the most powerful characteristics in the human being and it is a quality that is not limited to the genial character or to a rare aptitude of an individual in particular.

In Casapesenna we had to shift our thinking away from bringing great art to the people to working with the people to create art that is meaningful. In this

<sup>26</sup> Özkan 2010, p. 3.

<sup>27</sup> Jacobs 1961.

<sup>28</sup> Lacy 1995, p. 56.



way, quoting Linda Shearer, «monologues have become dialogues»<sup>29</sup>, and the art has to be a sort of «forum for dialogue or social activism gained in power and effectiveness by being situated in the real world»<sup>30</sup>.

### 5. *Specific objectives*

The fundamental objective of contemporary social art practices that are developed within certain communities is «to emancipate the people involved, so that they feel encouraged by the experience of participating in the development of the art work and eventually to produce the same effect on other people for the benefit of the social body. This emancipatory action is usually comparable with the social activity of other agents operating with a conventional approach in relation to the visual art, making it often difficult to distinguish between what belongs and what does not belong to the domain of aesthetics»<sup>31</sup>.

When street artists are commissioned or given an official authorization to complete a work on a public or private wall, even if this work is thematically and stylistically identical to the works that are created illegally, the result – I think – must be categorized as a work of public art. Rosalyn Deutsche, in fact, defines official public art as «a practice that is within the build environment, is involved in the production of meanings, uses and forms for the city. With this capability, you can help reinforce the consent to the renewal and restructuring which is historically the form of the advanced capitalist urbanism».

In regenerating the abovementioned confiscated real estate, we focus on using street art as public art to create dynamic spaces of creativity and interaction in an urban environment that has been neglected. But as Hilde Hein claims public art is an oxymoron: public art means something other than art not to be kept in private sphere; the meaning of public art certainly varies according to the community, culture and development of each society<sup>32</sup>.

However, unlike the official public art, street art chooses a radically different use of the city<sup>33</sup>. I am talking about artistic interventions that invite us to look at the other side of urban landscape, in which citizens play an active role by building, repairing and imagining public space<sup>34</sup>. The interventions by Giò Pistone and Alberonero in Casapesenna show us new ways of living the urban context. Culture and art (especially public art) have three basic motivations in urban contexts: 1) attracting capital flows; 2) Establishing a new social order; 3)

<sup>29</sup> Shearer 1998, p. 7.

<sup>30</sup> Jacobs 1995, p. 53.

<sup>31</sup> Gorgel Pinto 2015, p. 34.

<sup>32</sup> Hein 1996.

<sup>33</sup> For further details see Caldeira 2010.

<sup>34</sup> Young 2014, p. 94.

Regenerating the degraded context and urban fabric<sup>35</sup>. But Regeneration is not an end in itself: it is about people and the quality of the lives they will be able to lead. So, we especially focus on the re-establishing a new social order and on the regeneration, community engagement and on the creation of a legal street art space. Participatory art-making also helps to fulfil social service mission of community engagement and transformation. In this case, participatory art focuses on:

- Reviving social and urban environments, through the regeneration of a real estate confiscated from the camorra.
- Recreating the social fabric through the active involvement of citizens.
- Stimulating the inhabitants searching and sharing a positive collective identity that contains an idea of the future.
- Involving young people of the territory, stimulating and implementing their specific talents and abilities.
- To reduce the incidences, impact and fear of crime.

We have chosen to focus on street art because art and culture should not be something useful only within the academic context or into the already accustomed frameworks, but, on the contrary, art should be able to bring all audiences close, enabling in this way, not only cultural, but also social (the sense of belonging and historical identity) and economic (development of a territory) processes.

Urban artists create a cultural space otherwise non-existent within the urban environment. By engaging with the city physically, urban artists develop a special relationship with it. In a way «they forge a very... intimate negotiation with space by altering it»<sup>36</sup> and instead of playing the role of consumer, exist as the role of creator whose identity is forged on the walls of the city.

These laboratory activities have been designed and built taking into great consideration the type of audience we, from time to time, were confronting with: from elementary schools to high schools, all visitors have had an active and crucial part for the success of the project. From 24<sup>th</sup> October 2015 to 1st march 2016 twelve laboratories were held (more or less one per week). The activities involved more than 6.500 persons.

The relaunch, thanks to this kind of projects, of confiscated real estate could be a proof of the will of those who live and work in these contested territories to oppose cultural initiatives to the organized crime in order to stir the consciences of the citizens and creating job opportunities for young people of the territory itself. In this way, it will be possible to lay the foundations for the development of not only economic but also social and cultural capital.

But even today, unfortunately, behind these beautiful artworks on the walls, life has remained the same. Art is narrative, criticism, and reflection of

<sup>35</sup> For further details see Logan, Molotch 1994.

<sup>36</sup> Lewisohn 2008, p. 83.

these issues, but there is a lot of work that needs to be done to advance them, extending to the realm of politics, governments and institutions.

The next revolution to come is not in painting techniques, but in how the institutions can do for these citizen-artists to use the walls of the urban public space as their canvases.

The Casapesenna case is the proof that street art can successfully assist and encourage urban regeneration of cities, places and communities. This is viewed as physical, economic and social drivers to successfully implement and transform changes to underprivileged places and communities in order to reinvent, rejuvenate, occupy the city, building urban space and community via adopting new life, improved quality of life, urban beautification, community participation, and a cultural and lively community/city.

In this way citizens, can take the urban spaces back and use them as pointed out by Lefebvre: use value «implies non property but appropriation»<sup>37</sup>. So, street art integrated in the urban context represents a mode of appropriating territory. In this direction, we can considerate this kind of art, in the optical of Baudrillard, as a symbolic matrix with emphatic charge<sup>38</sup> and we can think the walls and the buildings, as a place of experimentation, laboratories of creative reflection. Moreover, Cedar Lewisohn argued that «street art is often reflective of the place»<sup>39</sup>.

## 6. *Achievements and impact studies*

Our art program has been able to build social capital by boosting individuals' ability and motivation to be civically engaged, as well as building organizational capacity for effective action. According to us, this has been specifically accomplished by:

- Creating a venue that draws people together who would otherwise would not engage in a constructive social activity.
- Fostering trust between participants and thereby increasing their generalized trust of others.
- Providing an experience of collective efficacy and civic engagement, which spurs participants into further collective action.
- Art events become a source of pride for residents (participants and non-participants alike) in their community, increasing their sense of connection with that community.

<sup>37</sup> Lefebvre 1974, p. 356

<sup>38</sup> Baudrillard 1976, pp. 118-128.

<sup>39</sup> Lewisohn 2008.

- Providing an experience for participants to learn technical and interpersonal skills important for life
- Increasing the scope of individuals' social networks
- Providing an experience for the organizations involved to enhance their capacities. Much of this comes when organizations establish ties and learn how to work, consult and coordinate with other organizations and government bodies in order to accomplish their goals.

This project moves, therefore, from the recognition of the centrality of art and active participation in the formation of culture and citizen's behaviour and identifies the younger generations as the privileged subject for the affirmation of a new ethical, civil and cultural awareness.

What does it mean to create a new awareness? This new awareness was generated among the young people who took part in our different laboratories. The concepts of culture and beauty were chosen as the starting point for the revival of the cultural and social fabric of the community and for the development of feelings of belonging, solidarity and sharing. Work in this direction has enabled young people to regain, first of all, the knowledge, but also the use of important physical, cultural and spiritual areas of their town.

During each workshop, video-interviews were taken in local schools, mainly involving young people in order to understand how our chosen methodologies of art have succeeded in starting a process of ethical change and revival, the results of which will be visible during the next few years.

In order to measure the impact of these activities, interviews with the participants were carried out to gauge their feelings and reactions towards the workshops. In each workshop, participation varied in terms of numbers and age: so far, we have carried out twelve workshops with more or less 50 participants attending each. The first four workshops were held with primary school children (5-11 yrs) and were held in Casapesenna between the 6<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> November 2015; four workshops were carried out with middle school students (11-15 yrs) and were held in Casapesenna between the 4<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> December 2015; the last four workshops were carried out with secondary school students (15 -19 yrs) and were held in Casapesenna between 15<sup>th</sup> January and 15<sup>th</sup> February 2016. In this way, we covered all age groups. It is important to underline that this was the first attempt in Italy to carry out some impact studies on the effectiveness of street art. We had no proscriptive model nor bibliography to follow.

These interviews showed an incredible awareness from the youngest students, in particular on issues relating to organized crime: from camorra murders to the unauthorized construction of buildings to the issue of buried toxic waste. This awareness was also conveyed in drawings realized by the pupils themselves; one of them, during a wonderful sunny day, designed a landscape during a heavy rainfall. Asked to explain why he had decided to draw this, he replied that only the rain can could give birth to healthy plants and clear the ground of

toxic waste (4/12/2015<sup>40</sup>). Similarly, a child drew two huge hands that, in her opinion, were the hands of God that would help honest people to defeat the *Camorra*.

The key word most used by these young people during our interviews was hope (08/12/15<sup>41</sup>). Although aware of the social drama that exists in their local communities, each student had not lost hope of a future free from the yoke of organized crime. Similarly, parents who often accompanied their children during the workshops have, on several occasions, expressed their happiness about our workshops. On one occasion, one mother (53 years old) who often accompanied her children to the workshops explained: «My son always wants to be here because he says that everything here is beautiful and colourful» (22/1/2016<sup>42</sup>). This collected evidence shows how the implementation of such projects in urban contexts full of social decay can play a major role in the formation of a civic consciousness able to move beyond the entrenched ideas of organized crime.

The outcomes of this project deal with tangible (architecture) and non-tangible (street art) qualities in urban contexts. Tangible values in an urban setting can encourage urban regeneration, urban gentrification and improving public spaces in cities. Whereas, non-tangible qualities can promote a healthy and vibrant city through positives communication via artists' approaches to display constructive social, political and political messages.

Unfortunately, the lack of available funds in Italian universities did not allow us to carry out a more detailed and systematic study of the impact of our project, one where we could have measured how our project had changed the lives and visions of children in these deprived areas. Indeed, as Borriello has also pointed out, in Italy so far, no impact study on the effectiveness of street art has ever been carried out<sup>43</sup>. He also explains that his Street Art Observatory, Inward, is working precisely on how to determine the most appropriate methodologies to measure the impact of street art on the city and its inhabitants<sup>44</sup>. Evaluations need good theoretical grounding and evidence of such adequate theoretical grounding is not obvious. Moreover, because of the lack of funding and of previous studies, all measurements of impact carried out in Casapesenna were designed and realized by art historians without the support of sociologists or psychologists, which may explain why they are so limited. Thus, the lack

<sup>40</sup> Video-interview with a student of Istituto Autonomo Comprensivo Don Milani-Gravante-Grazzanise-Santa Maria La Fossa held in Casapesenna on 04<sup>th</sup> December 2015.

<sup>41</sup> Video-interview with a student of Istituto Comprensivo Leonardo Da Vinci-San Marcellino held in Casapesenna on 09<sup>th</sup> December 2015.

<sup>42</sup> Video-interviews with a mother held in Casapesenna on 22<sup>th</sup> January 2016.

<sup>43</sup> Conversation with Luca Borriello held in Naples on 27<sup>th</sup> February 2017. Borriello is research director of Inward, one of the most important observatory on street art in Italy <<http://www.inward.it>> 29.08.2018.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

of expertise in evaluating the effectiveness of the project and the associated understanding of good practice in street art are evident, resources in terms of both people and funding remain scarce. Yet, this project has had the merit of turning the spotlight on a territory too long forgotten and left in the hands of the Camorra. Our hope is that in the future, there will be greater funds available to support similar projects and to study, in the best possible way, their impact on the lives of young people (figg. 5-10).

## 7. *Conclusions*

Camorra is not just an organised crime association; unfortunately, in Southern Italy camorra is a sort of ideology extremely rooted in cities and people. Fighting camorra cannot simply mean creating a task force of policemen and magistrates; fighting camorra means first of all trying to change the mentality of the people, making them an active part in this processes of correction/modification. Culture in general and art (street art and public art) in particular could thus play a key role in this regeneration processes of the territories where camorra is (or was) present.

Unlike other visual arts, in fact, street art speaks to us universally: It transcends politics, gender, economies, cultural differences, and technologies, revealing insights unattainable by reason or rationality. Street art is more and more playing an increasingly crucial role in guiding the paradigm shift we need to reframe in order to define how we see our world and our place in it.

The methodology of intervention in Casapesenna has been structured starting from a participatory approach: the street art works by Giò Pistone and Alberonero have been the starting point for the development of processes of social inclusion in order to give participants the sensation that, to quote Fëdor Dostoevskij, beauty will save the world. Yet I think beauty alone cannot save the world. In fact, our idea of beauty is something more than mere aesthetic; it possesses an ethical dimension that can affect a decisive way in the formation of a renewed civic sense and belonging to a particular community. When intervention of street artists call for attention to local and social issues, they can boost this identity building process getting a positive feedback from their fellow citizens when interventions are top-quality and respect neighbours.

Street art and other kind of participatory-art based are able to actively construct a social 'reality', as opposed to its mere reflection. This way of using art «reconnects culture and society, and recognizes that art is made for audience, not for institutions of art»<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Jacobs 1995, p. 54.



Commissioned graffiti art was invited not simply to 'beautify' inhabited residential buildings and complexes this art was also intended to convey multiple messages to both local and visiting public audiences. These are processes that Özkan indicates as «aestheticization of urban chaos».

Ephemeral by nature, street artworks are art forms that celebrate changes and feed on new ideas: in the case study, I have presented camorra has lost. Today camorra, have had their organisational capacity to a certain extent defeated, giving the people here an opportunity to raise their heads again. Thanks to art and culture, tourists and above all local people can understand how important it is to join forces to fight together against the camorra and any other form of organized crime, and to bring a different kind of development to an area where, in the end, people will be able to legally work and produce high quality local goods.

Unfortunately, this project is not enough to change the prevailing situation in the region, but it is a perfect way to demonstrate that thanks to the promising improvements taking place no one needs to escape from here. According to me, the use for this purpose of confiscated properties is, a sort of compensation towards communities deprived by incumbent presence of the clan that impede healthy life cycles of activities and at the same time a signal that an alternative is possible.

I hope that in Casapesenna (and in other cities in this area) everyone could put some colours on their balconies, which are not only flowers and plants, in order to make the little town vibrating of a good and positive energy against camorra and any other kind of organised crime. I hope that in the near future everyone in Casapesenna could make a creative difference.

### *References/Riferimenti bibliografici*

- Baldascino M., Mosca M. (2012), *La sussidiarietà orizzontale, welfare comunitario ed economia sociale*. Napoli: Jovene.
- Baudrillard J. (1976), *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*, in J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard, pp. 118-128.
- Bianchini F., Parkinson M., eds. (1993), *Cultural Policy and Urban Regeneration – The West European Experience*. Manchester: Manchester University Press.
- Borriello L., Ruggiero C., eds. (2013), *Inopinatum. The Unexpected Impertinence of Urban Creativity*. Rome: Arti Grafiche.
- Brighenti A.M., ed. (2009), *The Wall and the City*. Trento: Professionaldreamers.
- Caldeira T. (2010), *Espacio, segregación y arte urbano en Brasil*. Barcelona: Katz.
- Caldeira T.P.R. (2000), *City of Walls. Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

- Carta M. (2004), *Strutture territoriali e strategie culturali per lo sviluppo locale*, «Economia della cultura», XIV, n. 1, pp. 39-56.
- Chaffee L.G. (1993), *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*, Westport: Greenwood.
- Colombo G., Sarfatti A. (2011), *Educare alla legalità. Suggerimenti pratici e non per genitori e insegnanti*. Firenze: Salani.
- Costabile G. (2015), *C come Comorra*. Napoli: Rogiosi Editori.
- De Vita Esposito G. (2014), *Segregative Power of Violence in Belfast and Naples. Exploring the Role of Space Reconnecting Divided Societies*, in *Public Space and the Challenges of Urban Transformation in Europe*, edited by A. Madanipour, S. Knierbein, A. Degros, London: Routledge, pp. 169-182.
- Deutsche R. (1996), *Evictions: Art and Spatial Practices*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Di Dedda I. (2008), *Educare alla legalità. Fondamenti, problemi, prospettive di intervento*, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Dickens L. (2008), *Placing Post-graffiti: The Journey of the Peckham Rock*, «Cultural Geography», 15, pp. 471-496.
- Esposito De Vita G., Ragozzino S. (2013), *Civic Activation, Vulnerable Subjects and Public Space: The Case of the Park of Rione Triano in Naples*, «TRIA Territorio della Ricerca su Insediamenti e Ambiente», 10, pp. 173-188.
- Gennaro G., Ferracuti F. (1987), *Aree urbane e criminalità*, in *Trattato di criminologia medicina criminologica e psichiatria forense*, vol. 4, edited by F. Ferracuti, Milano: Giuffrè, pp. 121-143.
- Gorgel Pinto A. (2015), *Mapping Creativity through Socially Engaged Visual Arts, Art Projects in two Amadora Neighbourhoods*, «Street Art & Urban Creativity Scientific Journal», I, n. 2, pp. 31-41.
- Greenhalgh L., Worpole K. (1995), *Park Life-Urban Parks & Social Renewal*, London: Comedia.
- Habermans J. (1991), *The Structural Transformation fo the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Massachusetts: MIT University Press.
- Hall P. (1988), *Cities for Tomorrow*. Oxford: Blackwell.
- Hein H. (1996), *What is Public Art? Time, Space and Meaning*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LIV, n. 1, pp. 1-7.
- Hein H. (2006), *Public Art. Thinking Museum Differently*, Oxford: Rowman.
- Helguera P. (2001), *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*, New York: Jorge Pinto Books.
- Hooks B. (1990), *Choosing the Margins as a Space for Radical Openness*, in *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Boston: South End Press, pp. 15-23.
- Iverson K. (2010), *Social or Spatial Justice? Marcuse and Soja on the Right Tothe City*, «City», XV, n. 2, pp. 250-259.

- Musella M., a cura di (2012), *La sussidiarietà orizzontale. Economia, politica, esperienze territoriali in Campania*, Roma: Carocci.
- Jacobs J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*. New York (vol. 71), New York: Random House.
- Lacy S. (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press.
- Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F. (1996), *The Art of Regeneration. Urban Renewal Through Cultural Activity*, Glos: Comedia.
- Lefebvre H. (1974), *The Production of Space*, Oxford-Cambridge: MIT University Press.
- Lepore D. (2007), *Il riuso dell'area di Bagnoli*, in *Non è così facile. Politiche urbane a Napoli a cavallo del secolo*, a cura di A. Belli A., Milano: Franco Angeli, pp. 105-146.
- Lewisohn C. (2008), *Street Art: The Graffiti Revolution*, New York: Abrams.
- Logan J.R., Molotch H. (1987), *Urban Fortunes: The Political Economy of Place*, Los Angeles: University of California Press.
- Mahnke F.H. (2012), *Color in Architecture. More Than Just Decoration*, <<http://archinect.com/features/article/53292622/color-in-architecture-more-than-just-decoration>>, 2.12.2016.
- Miles M. (1989), *Art for Public Places*, Winchester: Winchester School of Art Press.
- Özkan D. (2010), *Emerging Representations of "cool" Istanbul and the Aestheticization of Urban Chaos*, Berlin: Institute for European Ethnology, Humboldt University.
- Parente G., Ioppolo L. (2010), *Beni confiscati alle mafie. Viaggio nel paese tra riutilizzo sociale, impegno e responsabilità*, Roma: Fondazione Libera Informazione.
- Rakopoulos T. (2017), *From Clans to Co-ops: Confiscated Mafia Land in Sicily (The Human Economy)*, London-New York: Berghahn Books.
- Rodotà S. (1978), *Alla ricerca della libertà*, Bologna: Il Mulino.
- Shearer L. (1988), *Vito Acconci. Public Places*, catalogue of the exhibition (New York, Museum of Modern Art, February-May 1999) New York: Museum of Modern Art.
- Tsilimpounidi M. (2012), *Athens 2012: Performances in Crisis, or What Happens When a City Goes Soft*, «City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action», XV, n. 5, pp. 546-556.
- Urry J. (1995), *Consuming Places*, London: Sage.
- Visconti L.M. et al. (2010), *Street Art, Sweet Art? Reclaiming the 'Public' in Public Place*, «Journal of Consumer Research», XXXVII, n. 3, pp. 511-529.
- Young A. (2014), *Street Art, Public City: Law, Crime and Urban Imagination*, New York: Routledge.
- Zukin S. (1994), *The Culture of Cities*, Oxford: Blackwell.

*Appendice*

Fig. 1. Alberonero at work, credit by Jessica Stewart



Fig. 2. Giò Pistone at work, credit by Jessica Stewart





Fig. 3. Alberonero (on the right) and Giò Pistone (on the left), credit by Jessica Stewart



Fig. 4. Poster of the exhibition *Ars Felix. Gli anni Settanta all'ombra della Reggia*



Fig. 5. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli



Fig. 6. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli





Fig. 7. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli



Fig. 8. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli



Fig. 9. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli



Fig. 10. Community engagement activities, credit by Alessandro Santulli

# Contemporary Art in Italian Universities: a History of Art and Society

Gaia Salvatori\*

## *Abstract*

European universities traditionally had two main tasks: teaching and research. Recently, another task (the so called 'third mission') is being considered to reflect the involvement of university with society. This paper analyzes how contemporary art can contribute to this third mission by means of museological projects and art historical research and practices. Here the particular case of Italian universities is considered with their collections of contemporary art and their participation in public art experiences. By considering the initiatives that have been developed in Italy in the past decades, the present attempts to employ contemporary art for the 'Third Mission' can be better ascertained.

\* Gaia Salvatori, Professore Associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", via Raffaele Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: [gaia.salvatori@unicampania.it](mailto:gaia.salvatori@unicampania.it).

I am grateful to Arno Witte for helpful criticisms on earlier versions of this paper read in a summarized version during the ESSHC Conference 2014 – The Culture Network – held at the Vienna University (23-26 April 2014).



I compiti principali delle università europee tradizionalmente si sono concentrati su insegnamento e ricerca. Recentemente un altro se ne è aggiunto (la cosiddetta 'terza missione') in relazione all'impegno dell'università per la società d'appartenenza. Il testo analizza il ruolo che l'arte contemporanea può avere in tal senso attraverso progetti di natura museologica, ricerca storico-artistica e iniziative concrete considerando, in particolare, le collezioni d'arte contemporanea nelle università italiane e la partecipazione di queste ultime a pratiche di arte pubblica. In particolare, far luce sulle iniziative sviluppatesi in Italia negli ultimi decenni e quelle più recenti può essere utile per sottoporre a verifica le potenzialità e gli sviluppi del rapporto fra arte contemporanea e 'terza missione' universitaria.

### 1. *Introduction*

The exhibition of contemporary art in university sites represents an aspect of the intricate issue of its position beyond the traditional museum circuit. It is a topic that should be tackled not only in the context of contemporary art history, but also in that of social science. Both points of view constitute the methodological framework of this essay, which scrutinizes how the stimuli of contemporary arts and their actors in university life contributed in the past to disseminating knowledge, reaching a broad and diversified audience, and how this can be employed in the present.

The role of the university as a stakeholder in community development, which dates back to its origins in early nineteenth century Germany<sup>1</sup>, has gained new momentum in Western Europe from the Lisbon strategy<sup>2</sup> (2000), focusing on innovation, sustainability, and on social and environmental renewal. Over the 1980s and early 1990s the relevance of knowledge of the development trends of Western society was widely recognized<sup>3</sup>. Hereafter the Lisbon strategy aimed at integrating the university and its role in knowledge production in a transformative process, strengthening its capacity to actively support and disseminate scientific and technology research results<sup>4</sup>. Hence the recent tendency of stimulating universities to assume a mediating and promoting role in the circulation of knowledge as well as in the local economic development. Actually, this is what has been labeled the 'Third University Mission', which has been defined as

<sup>1</sup> Geuna 1996.

<sup>2</sup> For discussion, see the publications by Loet Leydesdorff and Henry Etzkowitz; for example, Leydesdorff, Etzkowitz 2001 and Etzkowitz 2008.

<sup>3</sup> Geuna 1996, p. 2.

<sup>4</sup> See Mazza *et al.* 2008, cited in Capogna 2012, p. 34.

the promotion of interventions that are capable to promote and disseminate research results; so that they contribute to the socio-economic development of territories in a local and national key<sup>5</sup>.

The 'Third Mission' thus can be a label or notion useful to understand whether and how the enhancement of economic and social outcomes of scientific and technological research is possible. It must be seen in relation to the socio-economical and institutional changes during the last decades of the twentieth century when universities faced significant internal changes that contributed to deepen the crisis of the traditional teaching-learning structure<sup>6</sup>.

As sociological studies pointed out, twentieth-century technological developments challenged the strict separation between science, technology and society, and a new sensibility to the social dimension of science has been established. The intersection of three immaterial factors (informational, networked and global) of the information society contributes to new knowledge and competitiveness in the context of global relations. And although social and humanistic sciences have had a subordinate role compared to the natural sciences,

a new change of perspective takes place within a new cultural climate that recognizes complexity as the dominant feature of life that unfolds around us, requiring new interpretive, research and organization strategies. In the wake of these changes [...] new management models are gaining ground [...] to enhance cooperation, creativity and interdisciplinarity [...]. The University and its role in knowledge production has also been affected by this transformative process<sup>7</sup>.

Thus, the third mission of the university is based on the principle of 'science for development'<sup>8</sup>.

But how have the humanities, and more specifically, art exhibitions, art events and art practices contributed to these strategies in the recent past? The role and input of the arts, in particular contemporary art, within universities is relatively unexplored, notwithstanding the fact that contemporary art had, and still has, an important role in this context. This can be deduced, for example, from the North-American cultural policy concerning contemporary arts in academia which has been discussed in fairly recent studies<sup>9</sup>. Even the so called 'Mexican model' has a long tradition during the 20th century in the effort to

<sup>5</sup> Capogna 2012, p. 36.

<sup>6</sup> Ivi, p. 33: «The assertion of a university of mass, the proliferation of degree courses, the gradual reduction of resources allocated to research, the development of scientific and technological research requires to outline new strategies of governance in the university.» For a 'European' view of the topic, see Laredo 2007.

<sup>7</sup> Capogna 2012, p. 34.

<sup>8</sup> Ivi. On this topic, see Miglietta, Boero 2016 and Santagati 2017.

<sup>9</sup> Palermo 2014; see also previous studies about this topic, such as Dober (1963) and Venabel Turner (1984) quoted in Palermo 2014, p. 206.

join and foster national art production and social education in Mexico City<sup>10</sup>. Thus, considering the 'campus' as a typical American planning tradition, has unveiled the significant role of the university as a 'special' place for hosting contemporary art in order to involve and develop new audiences, in particular as from the 1970s. And some of these are significant in order to understand the early discussions regarding this topic outside Europe. Several reports published during the 1990s argued that college and university institutions should constantly strive to be an educational, open, disciplined, caring and celebrative community<sup>11</sup>. Universities should be «sites of citizenship [...] contributing to community social and economic infrastructure, the building of social capital, contributing to the solution of local issues, supporting equity and diversity and education for democratic citizenship»<sup>12</sup>.

In this context, art played a role of importance and certainly contemporary public art as defined by Susanne Lacy in 1995: 'new genre public art', indeed, is based on engagement<sup>13</sup>.

The discussion continued during the last decade.

Kenneth Robinson, director of the program of public art in the Getty Museum in Los Angeles, on the occasion of a conference held in 2001, argued that the future of higher education should move towards new forms of creativity and innovation, obtainable exclusively through educational policies based on artistic practices<sup>14</sup>. Indeed «[...] universities are much less sensitive to the demands of the market, they will be better able to foster innovation and creativity»<sup>15</sup>.

And yet, public art at the University can respond to this purpose. «Public art is a mirror that reflects the educational, cultural, and artistic values of the academic institution [...] It is more than just art installed anywhere around the campus»<sup>16</sup>.

In the European context, the 2012 Green Paper stated the historical connections between the academic world and the society, imploring governments and university boards «to recognize anew an old social contact between universities and their host societies; learn to foster and promote it in partnership and collaboration [...]»<sup>17</sup>. To which extend the involving of contemporary art

<sup>10</sup> De La Torre 2008, Reiman Cordero 2008 and del Pilar Ortega Gonzalez 2014. For the 'Mexican model', see Auteri 2012.

<sup>11</sup> Boyer 1990, pp. 7-8.

<sup>12</sup> Jongbloed *et al.* 2008, p. 313.

<sup>13</sup> See Lacy 1995, p. 46 and pp. 19-20. The approach of the "new genre public art" was defined by Suzanne Lacy in 1995, as a «redefinition that may well challenge the nature of art as we know it, art not primarily as a product but as a process of value finding, a set of philosophies, an ethical action, and an aspect of a larger sociocultural agenda»; «not specifically painting, sculpture, or films, for example, new genre art might include combinations of different media. Installations, performances, conceptual art, and mixed-media art[...]».

<sup>14</sup> *Supporting the base (...)* 2002, pp. 3-9.

<sup>15</sup> McCarthy, Brooks *et al.* 2001, p. 113.

<sup>16</sup> Arts Across Campus, quoted in Palermo 2014, p. 218.

<sup>17</sup> Green Paper 2012, p. 3.



practices into the University could play a role for this aim? And what about specifically Italian universities in the same period? How then did contemporary art function in Italian universities?

In particular I will focus on two issues: (1) the historical and institutional position (reception, storage, tolerance) of contemporary art in universities, and (2) the specific role and contribution of contemporary art into the «kinds of beneficial impact universities can have on their host societies, and the circumstances that influence the ability of universities to deliver those impacts»<sup>18</sup>.

## 2. *Contemporary Art at Italian Universities from 1900 to 1960.*

From the early twentieth century onwards (and in particular from the 1930s) universities have been frequently a location for art, ranging from a purely decorative function to more recent experiments that attempt to integrate art into the university as a practice<sup>19</sup>. During the first half of the century, the presence of art in university buildings especially fulfilled decorative functions, as a rule related to the late nineteenth-century trend to embellish the walls and ceilings of public and private buildings with thematic murals often related to the function of these environments. In Italy, especially from the 1930s onwards, the relationship between art and architecture in university buildings assumed a complex character. In this period, architects and artists came to work together for challenging assignments, such as the university campus of the Sapienza in Rome, or the Livianum palace of the University of Padua. Both projects are highly representative examples of the all-pervasive ideology of the public destination of painting and sculpture seen as strictly functional to a specific political inspiration<sup>20</sup>. In Rome, the mural *L'Italia fra le Arti e le Scienze (Italy between the arts and sciences)* in the main Aula, executed by Mario Sironi 1937, and the monumental *Athena* sculpture by Arturo Martini (functioning as the visual axis of the campus) are part of an ambitious architectural and cultural program aiming at the 'unity of the arts' with the sciences<sup>21</sup>. The Livianum building in Padua, an important architectural project by Gio Ponti, who also

<sup>18</sup> As pointed out in the document "Fostering and Measuring *Third Mission* in Higher Education Institutions" at University of Valencia in 2012; Green Paper, 2012, p. 2. This *Green Paper* is a document signed by several associated universities from Spain, Austria, Finland, Portugal, Ireland.

<sup>19</sup> Earlier cases in Europe are worth mentioning, in particular those of the early twentieth century avantgarde, among which Gustav Klimt (*Aula Magna*, destroyed paintings, 1900) – cf. Di Stefano 1999, pp. 26-27 – or the never realized Van Doesburg's colour project for a University Hall (1923) with architect van Eesteren. Cf. Jaffé 1983, p. 93.

<sup>20</sup> See: Fagone *et al.* 1999.

<sup>21</sup> See Lux, Coen, 1985, and Margozi 2001, in Cazzato 2001, pp. 123-214.

designed its furnishings, hosted a sculpture by Martini *Tito Livio a confronto con la storia* (*Titus Livius reflecting on history*, 1942) and mural paintings by Massimo Campigli representing archeology as the source of Italian culture, heritage of scholars and, at the same time, of the common people. This building suggests to the beholder a unified message with a coordinated style linking past and present, classical antiquity and contemporary art<sup>22</sup>. Both in Rome and in Padua, these decorative projects construed a link between the university and society by means of art, which underlined the ideology of the Fascist government. Yet, they are significant examples of the intimate relationship between art and architecture as was pointed out in the 'Volta Congress' (1936) about "Rapporti dell'architettura con le arti figurative" ("Relationships between architecture and the visual arts") in which Piacentini, the principal designer of the "Città universitaria" in Rome in 1935, played a central role: the main inspiration underlying the project being the desire for integrated totality of architecture and visual arts to be expressed in the style of a monumental classicism<sup>23</sup>.

After the Second World War, contemporary art was deployed in Italian university buildings with rather different ideological aims. These are connected to the university system developments and to the role that art increasingly tends to assume in society. Autonomous art works installed in one or more venues of the university buildings, and art decorations 'functional' to the entire architectural design were added as an aesthetic enhancement to the whole architectural setting. Sometimes, the university became even a sort of art museum with a picture gallery. This is the case of the Picture Gallery of the University of Trieste (since 1953) that, although planned to decorate the university rooms, constitutes, at the same time, a specific museum belonging to the university. And therefore, it should be analyzed, first of all, as pertaining to the category of university art museums<sup>24</sup>.

During this period schools and universities, just like hospitals or ministries and municipality buildings, frequently hosted contemporary art as mere decoration, filling up wall spaces and promoting the livability of public space<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> For Gio Ponti, aiming at such a style was a "civilization problem", as pointed out by Nezzo, 2008, p. 217. Worthy of note is the engagement of the rector magnificus Carlo Anti in Padua in the 1930s, who adopted the 2% art program for the university building and who wanted explicitly: «portare la pittura nelle aule» [bring mural painting in the classrooms] (see: Bernabei 2008 in Nezzo 2008, p. 74).

<sup>23</sup> A special aspect of this plan was the particular interest, theorized in 1933 by Mario Sironi, in the educational value of the mural paintings. See Ciucci *et al.* 2012 and Lux, Coen, 1985.

<sup>24</sup> The Picture Gallery is part of the historic-artistic heritage of the University of Trieste. See Zanni 2009. For the discussion about the university museum between showcase and workshop, see Palermo 2012, for the important challenges advanced by some university museums in the United States and in Europe in the last decades.

<sup>25</sup> Can be mentioned, among others, Paolo Ricci's mosaic for the Faculty of Engineering in Naples (1965), as it exemplifies the continuity of art works used in architecture as part of the aesthetic complex. See Cassese 2010, pp. 31-35.

Soon, however, art works in public spaces became related to the developing social mission of the institutes of higher education to reach a larger part of Italian society – and therefore also a broader range of students. Artworks in public spaces, in this period, also reflected the fundamental changes in the visual arts towards new movements characterized by combination of media and performances<sup>26</sup>. However innovative encounters between contemporary art, museological settings, and university missions, met with some disapproval.

This is confirmed by an experiment at the university of Genova, where in 1963 the art historian Eugenio Battisti founded the Museo Sperimentale d'arte contemporanea to promote the study of contemporary art, based on works donated by artists, and to give a new promotion role to the university in the area. After only two few years, in 1965, Battisti decided to hand over those art works to the municipal museum of Turin because of practical problems in the realization of this project especially due to his leaving for the U.S.A. At the Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin an exhibition was held in 1967 to show the collection of the Museo Sperimentale from Genova, but afterwards it was not any longer open to the public. And thus the donor's intention was ignored and essentially contradicted: some works were isolated from the collection and included in the permanent exhibition of the gallery<sup>27</sup>. As a matter of fact, in the 1960s the museum was seen as a *temple* rather than a *forum*<sup>28</sup>. The Battisti collection coming from the Genoa University was considered better at home in a museum for his conservation than the complex and multifaceted university location.

A pioneering and groundbreaking initiative like that of Battisti was suddenly mislaid having actually no catalyst effect for innovative ways of interacting between university missions, museological aims and contemporary art practices. And yet, at that time, Italian modern art museums started to become social agents and began to work in collaboration with other institutions<sup>29</sup>. While, as to the universities, Italy definitely lacked a detailed policy for education as it was developed in the meantime in other European countries which hampered the introduction of art in this context. Restricted notions of research excellence

<sup>26</sup> Woods *et al.* 1972.

<sup>27</sup> This experience deserves a further research not yet started. See Battisti 1967, Battisti 1985 and Maggio Serra 1985, pp. 11-21.

<sup>28</sup> Maggio Serra 1985, p. 16 who refers, as to the Museum as a *Temple* or a *Forum*, to the groundbreaking article of Duncan F. Cameron dating back to 1971 (Cameron 1971 pp. 14-24). She then writes that «If the Civic Gallery of Modern Art of Turin had continued the path indicated by the Experimental Museum [originating from the university in Genova] developing the relationship in direct contact with the artists and pursuing broader communicative, he would have had a similar evolution. [...]» to the Centre Beaubourg in Paris.

<sup>29</sup> About the history of art museums in Italy as a “relational system”: see Marini Clarelli 2011.

overshadowed the social goal of the university in this period, and academics frequently retreated into the ivory tower of the old days<sup>30</sup>.

### *3. Inside or Outside the University Walls: Museum Collections, Site Specific Works or 'New Genre Public Art'?*

From the 1970s onwards, it is possible to detect an increasing intersection of social engagement required by Italian and European university policies with a pioneering attention in some Italian universities for contemporary art, both as to collections available for students as well to attempts aiming to reach external audiences. Thus, there was a growing interest in the pedagogical role played by the arts in the cultural and economic development of a territory. This was connected with the idea that «national cultural capital could be measured by the degree of development of the educational system»<sup>31</sup>. Though this interest emerged for the first time in Europe during the late nineteenth century<sup>32</sup>, only in the second half of the XX<sup>th</sup> century contemporary art started to play an increasing role in social engagement.

Yet in the seventies, sporadic attempts in the dialogue between art and university concentrated essentially on academic and didactic aims<sup>33</sup>. The CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione; the Study Centre and Archive of Communication) of Parma University started to show artworks and photography donated to the university by artists. Giulio Carlo Argan and Arturo Carlo Quintavalle, both professors in art history at the university, transformed this center into a specialized research structure, an archive rather than a museum, for the use of scholars and researchers. It also aimed at reaching a larger audience, not only during exhibitions, but opening up to students who strongly needed a richer education than simple knowledge picked up from manuals<sup>34</sup>. In this case, the works of art were inserted into a predominantly didactic context where it was supposed to overcome hierarchies between the museum, the documentation centre and the exposition venue<sup>35</sup>.

In 1985 a similar museological approach, influenced by the methodology in the field of contemporary art developed by Lionello Venturi and by Giulio

<sup>30</sup> See, for example: <<http://www.younipa.it/2012/12/14/perche-la-terza-missione-deve-diventare-il-primo-impegnodelluniversita/248/Commenti>>, 6.03.2018.

<sup>31</sup> Bourdieu, Darbel 1991, p. 36.

<sup>32</sup> About the Italian situation, see: Netti 1885.

<sup>33</sup> See, for example, the CSAC ("Centro Studi e Archivio della Comunicazione", the Study Centre and Communication Archive) of Parma University founded in 1968 by professor Arturo Carlo Quintavalle. <<http://www.csacparma.it/en/who-we-are/>>, 5.03.2018.

<sup>34</sup> <<http://www.parmacultura.it/it-it/luoghi/museocentrostudisac.aspx#>>, 15.03.2017.

<sup>35</sup> Zanella, Colombo 2016, p. 19.

Carlo Argan and his school, inspired the institution of the Museo laboratorio d'arte contemporanea at the Sapienza University in Rome. The introduction of the first published catalogue stated that

The birth of this museum-workshop is an event that crowns a tradition of interests and studies, realizing an encounter of students and general audience with artworks and artists [...]. [here the] exhibition becomes an educational format that can be used in the future

for cultural and social development<sup>36</sup>. However, as we can read elsewhere, in the MLAC an exhibition was never just an aim in itself: interactive lectures, artist talks, panel discussions, publications, and reports have systematically enriched the current exhibition, contributing to shed light on the complex and difficult processes of artistic creation and criticism of the action<sup>37</sup>. The Museo Laboratorio of the university, indeed, opened its doors with the clear aim «to disseminate knowledge and history of art in a continuous dialogue with the history of the town»<sup>38</sup>: a museum that wanted to promote, safeguard, study, enhance and raise awareness of international contemporary art, addressing not only students, academics and experts, but also artists themselves and the widest audience possible<sup>39</sup>. Simonetta Lux, founder of this museum, and also her successors Maurizio Calvesi and Domenico Scudero, wanted to use the 'MLAC project' as a permanent workshop for the university training of professional figures, ready to develop their skills in the service of society<sup>40</sup>. This museum annex laboratory did not possess a permanent collection, but it organized, although with interruptions, exhibitions and offers workshops

blending a multiple combination of activities for contemporary art that are normally separated and sometimes viewed as antagonistic-scientific, historical and critical research – high-level education and training – cultural and creative activities and exhibitions-artistic production<sup>41</sup>.

But many of these statements mostly didn't grow beyond good intentions.

The activities of the Museo Laboratorio were rather confined to university walls reaching only small groups of people, beside students, who were already interested in contemporary art.

Yet the former aims of the workshop formula for contemporary arts in the university settings was reformulated between 1999 and 2002 by Daniela Lancioni, Silvia Bordini and Claudio Zambianchi, into social intervention beyond the walls of the museum-laboratory and even the university campus.

<sup>36</sup> Calvesi 1987, p. n.n.

<sup>37</sup> Cf. Lux 2013.

<sup>38</sup> Lux 1987, p. n.n.

<sup>39</sup> <<http://www.luxflux.org/museolab/ilmuseo.htm>>, 10.09.2016.

<sup>40</sup> Scudero 2004, pp. 280-281. This work provides several references to and photos of the MLAC exhibitions and activities. Actually (2018) the museum's director is Claudio Zambianchi.

<sup>41</sup> <<http://www.musei.uniroma1.it/informamuseonew>>, 09.09.2016.

They involved artists and students (working together) in suburban and degraded areas of Rome, like Tor Bella Monaca. Artists such as Giacinto Cerone, David Tremlett and Giuseppe Penone were invited to work in a garage realizing large installations. Such an experience tested contemporary art and social dimension (when promoted by the university beyond his walls) as well as the traditional museum circuit. Actually, we do not know how many people of that degraded area were involved in the project. But we can assume that his original intentions stayed behind, bringing finally the realized artworks to the museum setting: one of these (by Penone) was purchased by the Galleria Nazionale d'Arte Moderna at the conclusion of the project<sup>42</sup>.

Though during the last decade, universities developed, in collaboration with public or private institutions such as museums, associations, companies and corporations in the vicinity of universities, new trends of mutual interactions in the social and cultural fields.

Many examples of these trends should be reported: the indoor and outdoor initiatives of the University of Siena and of Ferrara of last decades<sup>43</sup>; the TASC (Laboratorio, Territorio, Arti visive e Storia dell'arte contemporanea) set up in 2009 at the Department of Humanities of Salento University (in the southern regio of Puglia)<sup>44</sup>; the BAG – Bocconi Art Gallery<sup>45</sup> started in 2009 in Milan; the CAMUSAC (Cassino Museo Arte Contemporanea) which was officially opened in 2013 thanks to previous agreement of the local university with art collectors<sup>46</sup>; the several initiatives taken by the University of Salerno and the Second University of Naples, since 2016 named University of Campania “Luigi Vanvitelli”. Each would deserve special attention, but we will limit ourselves to point out a couple of cases.

The tradition of the museum art gallery emerged at the Bocconi Gallery as a part of the Bocconi University for economics and management: lending works of art from various collectors (such as the Panza di Biumo) and galleries, there the task was of embellishing university spaces with paintings, sculptures and installations, under the guidance of a Committee for Contemporary Art<sup>47</sup>.

In Salerno, instead, art did not arrive at the university through galleries or private collectors. Though, here too, contemporary art remained completely inside the university walls when, in 2005, the campus located outside the city was embellished with the so-called 'Cloister of Peace' designed by Ettore Sottsass Jr. and hosting sculptures by Enzo Cucchi. It is an environmental

<sup>42</sup> Bordini, Zambianchi 2012, pp. 53-60.

<sup>43</sup> See: Bignardi 2012 and Fiorillo 2012, respectively pp. 73-83 and pp. 61-71.

<sup>44</sup> See: <<https://bbcc.unisalento.it/tasc>>, 24.04.2018.

<sup>45</sup> «Bocconi Art Gallery is the path by which the University approaches a “different” contemporary world, the cultural and artistic world that is part of everyone’s life» as in <[https://www.unibocconi.eu/wps/wcm/connect/Bocconi/SitoPubblico\\_EN/Navigation+Tree/Home/About+Us/Initiatives/Bocconi+Art+Gallery/](https://www.unibocconi.eu/wps/wcm/connect/Bocconi/SitoPubblico_EN/Navigation+Tree/Home/About+Us/Initiatives/Bocconi+Art+Gallery/)>, 22.10.2016.

<sup>46</sup> <<http://www.camusac.com/>>, 20.10.2016.

<sup>47</sup> Masoero 2011, p. 24 and <<http://www.unibocconi.it>>, 22.10.2016.



installation creating a meeting point and a resting place especially for students. It represents an opportunity for art and architecture to be a 'place' where any student or passer-by can perceive that the cultural environment in which the work of art is inserted determines its worth and its meaning, and where one may live the total integration between art and architecture: yet «a work of public patronate particularly interesting because it is not usual that an University in the South of Italy promote an enterprise that is not strictly related to research and teaching»<sup>48</sup>.

But the university of Salerno has made further choices that close the teaching and research approach in the contemporary art to curatorship influenced by the afore mentioned 'new genre public art' propositions. As it was formulated by Angelo Trimarco and Stefania Zuliani, both professors there of contemporary art history, working at the university ask «to explore the possibility that an artistic practice could actually influence reality»<sup>49</sup>. They meant to activate, in particular, educational workshops in collaboration with contemporary art museums, schools and private foundations.

Thus, more recently, they intend the university to become a "contact zone" between education and curatorship, aiming to act as antidote to the actual art system characterized by an excess of information and consumption. The intended goal is to ensure the quality of the encounter between contemporary art, museums, students and citizens<sup>50</sup>. But also in this case, the inspiration came from the local tradition of art historical didactics, developed in the Seventies, sometimes not able to go far beyond the university walls<sup>51</sup>.

During the last decade, other Italian universities have provided space for temporary art exhibitions with more or less extrovert goals, waiting to be verified according to the parameters of the 'third mission'. A relevant case is the exhibition space at the Università Ca' Foscari in Venice in 2009, used as one of the three sites of the Bruce Nauman's contribution to the 53th Biennale. There «the exhibition also intended to challenge the internalized, monolithic ideological foundation on which the national pavilions historically lie» contributing to the «dissolution of the boundaries that are conventionally perceived to demarcate personal and socialized space»<sup>52</sup>. But one wonders whether also this initiative could be not more than one of the many recent examples of art in public places testing the relationship between contemporary art and public institutions.

<sup>48</sup> See Trimarco 2009, p. 78 and about the Cloister of Peace: <<http://www.chiostrodelpace.it/>>, 16.11.2014, and Passaro 2015.

<sup>49</sup> Zuliani 2012, p. 45 (translation from Italian).

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 46 (translation from Italian).

<sup>51</sup> Local tradition of art historical didactics here is personified by Filiberto Menna. About Menna, see: Trimarco, 2008.

<sup>52</sup> Nauman 2009, p. n.n.

#### 4. *Towards the Third Mission?*

Inside or outside the walls? What is, in other words, the future role of contemporary art in relationship with university education and the Third Mission ideology? Art may assure educational perspectives with experimental workshops or create new exhibition venues in addition to the museum circuits, but also use artworks as concrete marks, inside or outside the university walls, engaging a process for knowledge acquisition by larger audiences than just the university students.

The column (2005) made by Luciano Fabro at the centre of the neoclassical courtyard of the University of Modena and Reggio Emilia, the violin player (a work by Riccardo Dalisi, 2006) kneeling on a pile of books near the stairs of the university Suor Orsola in Naples, or the huge fiberglass sculpture located at the entrance of the former Second University of Naples (S. Maria Capua Vetere, 2011) are symbolic landmarks but not more than site specific artworks. However, they can be viewed as visible marks of openness to a different logic within the university even if only for the academic community itself. Notwithstanding the fundamental aesthetic and decorative function of these site-specific artworks, new possibilities for initiatives outside the university borders, in the direction of the 'third mission', could be opened. Yet it does not depend only on the artistic and aesthetic quality of the artworks, but on the attitude and the political engagement of the hosting university in relationship with the territory and his society.

During the last years, this engagement with the surrounding social environment has been at the forefront of the initiatives developed at the Second University of Naples based in the province of Caserta 'Terra di Lavoro'. The university is located within a territory with a great need of socio-economic development. In 2003-4, an exhibition of electronic and interactive artworks (organized as a workshop with the students) entitled *Paradossi* opened the doors of this University to contemporary art. Some years later (from 2011 onwards) a project *Le Aule dell'Arte* (organized by the author in collaboration with Nadia Barrella and Luca Palermo) inaugurated a cooperation between contemporary art 'in progress' and the university as an institution for higher education and research. Thanks to the support and the cooperation of generous local companies (like Bunker Art Division), seven large sculptures have been placed in the university courtyard, an old monastery built on the ruins of the ancient Roman forum and in the 19th century used as a prison. In 2015 other seven artworks have been located in a different building of the department, the so called 'Aulario'<sup>53</sup>. In both cases, the art works in this space evoke, with their presence, local creativity: recent history of local artists, for example, mostly

<sup>53</sup> The installation of the artworks in the 'Aulario' in S. Maria Capua Vetere (Caserta) has been taken place on 21th of january 2015, with the title: *Sette artisti per un progetto*.

underestimated by the university as well as by local community. The installation of those works of art has been accompanied meanwhile by a reflection on the relationship between contemporary art and university spaces in an international conference (2011) where Italian and foreign scholars have discussed their different experiences concerning the various aspects of this issue<sup>54</sup>. Many of them have focused on the importance to integrate art into the university «as a practice, as a form of knowledge, and as a form of discourse», as has been pointed out in a similar symposium held in Germany almost at the same time. Here the priority was given to bring artists into the university in order to focus «on the different ways in which the artists practice is integrated into university structures»<sup>55</sup>.

Still open is, however, the question of further developments of such good practices. Limited to the case mentioned as of the Second University of Naples, it can be attested that these events inspired further initiatives and activities not only for students but that are actually open sometimes to a broader audience. Workshops were organized about a specific work or artist (like the one devoted to Gianni De Tora in 2013), performances of guest artists and dance events (such as Carlo De Meo in 2012 with the Danza Flux group, or one with school children organized in May 2014 with a composition inspired by one of the artworks).

More recently the same university has explored the possibilities to intercept new social realities. The community living in the province of Caserta, unfortunately often involved in the illegal activities of local criminal organizations (camorra), has participated, between October 2015 and January 2016, in a most particular socio-cultural event. In the small village of Casapesenna, in a confiscated house, that once belonged to a camorra boss, an exhibition has been organized of local artworks and documentations. The materials and works exposed (including photos, posters, letters etc.) dated back to the 1970s and the exhibition was the result of the research activities of a university group of scholars and students. Thousands of school children and citizens of Casapesenna and surroundings have visited the exhibition, participating in workshops organized by local artists and university students concerning topics that originally emerged in the 1970s, but which are still extremely actual, such as, the waste disposal, bureaucracy, legality and civil rights<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Symposium held at the SUN on 12 October 2011. Barrella, Salvatori 2012.

<sup>55</sup> At Leuphana Universität Lüneburg the Leuphana Arts Program symposium was held on 16-18 November 2011, entitled *Degrees of Freedom. Art Programs at Universities*. See <<http://www.leuphana.de/lap>> 17.11.2014.

<sup>56</sup> See for the exhibition, entitled *Ars Felix. Gli anni Settanta all'ombra della Reggia*, Centro giovanile di aggregazione per l'arte e la cultura, 24 ottobre 2015-24 gennaio 2016, Casapesenna (Caserta): <<http://www.lettereбенiculturali.unina2.it/index.php/bacheca/notizie/1338-ars-felix-gli-anni-settanta-all-ombra-della-reggia.html>>. 5.02.2016.

These initiatives were not only meant to promote the study and knowledge of contemporary art, but also the theoretical and academic training of students in the multifaceted world of the arts and their actual production in the context of local, national and international dynamics. They actually emerged from the need to renew educational strategies within the university itself. However, these initiatives were inspired by a more or less classical idea (not yet sufficiently put into practice in Italy), namely that culture and art could contribute to improve society and consequently attract new kinds of public to the university and, at the same time, have a positive influence on marginalized people. Those initiatives essentially try to trigger an interaction between the various components of the system of contemporary art (artists, museums, galleries, private collectors) and that of the university as an institution devoted to education through research and teaching. This interaction has started, for the students and the entire academic community, from the direct appreciation of art works in progress (thanks to the artists's involvement) to strategies for their conservation and communication. That seems to bind university practices, in educational strategies concerning contemporary art, with 'new genre public art', testing strategies and modalities of socially engaged interactive art for diverse audiences<sup>57</sup>. But since no analysis and specific studies on this issue have been developed, we still need to establish to which extend the mentioned initiatives of contemporary art at the university (when not limited to singular entrepreneurs) can be considered a contribution to the development of the 'third mission'<sup>58</sup>.

## 5. Conclusion

The future is thus looking at the best practices of the past with an eye open to needs for the actual society strengthening a deep-rooted tradition of the university, that is, its vocation as a promoter of culture, active on several fronts: from publishing research results about contemporary art to spreading knowledge of projects of relevant and ground-breaking practices, stimulating the interaction between art and theoretical research, increasing social inclusion and broader participation of multifaceted audiences.

Indeed, the issue under scrutiny has presented two connected faces: an intersection of contemporary art practices with teaching and research at the universities and the relationship of these practices with museological problems.

<sup>57</sup> Lacy 1995, p. 12.

<sup>58</sup> Studies about this issue have been pointed out mainly from the general point of view of university museums, and in particular of scientific museums in universities. See Miglietta, Boero 2016. About the emerging exhibition trend devoted to contemporary art in Italian university, see the reference in Martino 2016, pp. 50-51.

All the cases mentioned could be considered, in varying degrees, examples of both. Indeed, the topic is intimately connected to the discussion about museums, that is still whether they are to be viewed, used or interpreted as temple, showcase, and/or forum<sup>59</sup>. Actually, when contemporary art and artists walk in through the doors of the university, leaving a sign of their presence with a temporary or permanent work of art, or simply with a performance, they can generate new research initiatives which may enrich or even transform some aspects of the educational system opening it up for differentiated and broader audiences.

Considering the cases under scrutiny, we could ask, finally, whether the university has built enough background, or it is only at his first steps, to develop new possibilities to become a kind of cultural interface between the academic world and a larger part of the society<sup>60</sup>. Further analysis and specific research on the topic are evidently still necessary.

### *References / Riferimenti bibliografici*

- Arts Across Campus*. Outdoor Public Art Master Plan, Onondaga Community College. Syracuse NY, <<http://employees.sunyocc.edu/CampusLife/pdf>>, 31.07.2014.
- Auteri M. (2012), *Il ruolo sociale ed educativo dell'arte a Città del Messico e la promessa dei musei universitari*, in «BTA Bollettino Telematico dell'Arte», n. 664, 7 novembre, <<http://www.bta.it/txt/a0/06/bta00664.html>> 26.04.2018.
- Barrella N., Salvatori G. (2012), *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università*, Napoli: Luciano editore.
- Barrett J. (2011), *Museum and the Public Sphere*, London: Wiley-Blackwell.
- Battisti E. (1967), *Un'utopia realizzabile*, in *Museo sperimentale d'arte contemporanea, Galleria civica d'arte moderna*, Torino: Tip. Improta, pp. 9-15.
- Battisti E. (1985), *Una testimonianza di Eugenio Battisti*, in *Il Museo sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'arte moderna* edited by M. Bandini, R. Maggio Serra, Milano: Fabbri editori, pp. 22-23.
- Bernabei F. (2008), *Introduzione ai testi*, in *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, edited by M. Nezzo, Vicenza: Canova edizioni, pp. 41-89.

<sup>59</sup> Zuliani 2009. See, for discussion: Miglietta, Boero 2016.

<sup>60</sup> Palermo 2012, p. 21; and specifically related to the 'Third Mission's goals, cf. Miglietta Boero 2016, p. 57.

- Bignardi M. (2012), *Il laboratorio contemporaneo di Siena: bilancio e prospettive*, in Barrella, Salvatori 2012, pp. 73-83.
- Bordini S., Zambianchi C. (2012), *Didattica universitaria ed esperienza dell'arte: la Sapienza a Tor Bella Monaca 1999-2002 (e dopo)*, in Barrella, Salvatori 2012, pp. 53-60.
- Bourdieu P., Darbel A. (1991), *The Love of Art. European Art Museums and their Public*, Cambridge (U.K.): Polity Press; ed orig. *L'amour de l'art*, Paris: Les Éd. de minuit, 1966.
- Boyer E.L. (1990), *Campus Life. In Search of Community*, The Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, Lawrenceville N.J.: Princeton University Press.
- Buchwalter A., edited by (1992), *Culture and democracy. Social and Ethical Issues in Public Support for the Arts and Humanities*, Boulder: Westview Press.
- Calvesi M. (1987), in *Burri. Monotex Multipli Grande Ferro K, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'. Palazzo del Rettorato, Città di Castello: Petrucci*, pp. n.n.
- Cameron D.F. (1971), *The Museum, a Temple or the Forum*, «Curator», 14, 1, pp. 11-24.
- Capogna S. (2012), *Scientific research and "third mission": what role for the University*, «Italian Sociological Review», 2, 1, pp. 33-42.
- Cassese G. (2010), *Una grande opera d'arte pubblica. Il mosaico per la facoltà di ingegneria a Napoli*, in *Domenico Spinosa*, edited by G. Cassese, A. Spinosa, Napoli: Arte'm, pp. 31-35.
- Cataldo L., Paraventi M. (2007), *Il Museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano: Hoepli.
- Cazzato V., edited by (2001), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Ciucci G., Lux S., Purini F., edited by (2012), *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*, Roma: Gangemi.
- Clifford J. (1997), *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (MA. Usa)-London: Harvard University Press.
- Coniglione F. (2012), «Mission impossibile». *L'università e la sua "terza missione"*, «ROARS», 30 gennaio, <<http://www.roars.it/online/mission-impossible-luniversita-e-la-sua-terza-missione/>>, 4.03.2018.
- Cordero Reiman K. (2008), *The University Gallery as a Space for Teaching Experimentation and as an Interdisciplinary Reflection Device*, in *Nuevas rutas para los Museos Universitarios, 6° Congreso Internacional de Museos Universitarios/ New Roads for University Museums, 6th International Congress for University Museums 2006*, Mexico City: UMAC's Proceedings, pp. 333-342.
- Crispolti E. (1997), *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli.



- Crispolti E. (1977), *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, Bari: De Donato.
- Dantini M. (2013), *Come cambia la "storia" dell'arte? Mutazione di una disciplina tra "prima" e "terza" missione*, «ROARS», 16 giugno, <<http://www.roars.it/online/category/opinioni/>>, 5.03.18.
- De La Torre G. (2008), *El museo universitario arte contemporáneo: Un proyecto para el siglo XXI. The Contemporary Art University Museum: A Project for the Twenty-first Century*, in *The University Gallery as a Space for Teaching Experimentation and as an Interdisciplinary Reflection Device*, in *Nuevas rutas para los Museos Universitarios, 6° Congreso Internacional de Museos Universitarios/ New Roads for University Museums, 6<sup>th</sup> International Congress for University Museums 2006*, Mexico City: UMAC's Proceedings, pp. 301-307.
- De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., edited by (2004), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma: Luca Sassella editore.
- Di Stefano E. (1999), *Secessione viennese. Da Klimt a Wagner*, «Art Dossier Giunti», n. 144, aprile.
- Dober R.P. (1963), *Campus Planning*, Cambridge: Reinhold Publishing Corporation.
- Drori G., Meyer J., Ramirez F.O., Schofer E. (2003), *Science in the Modern World Policy. Institutionalization and Globalization*, Stanford: Stanford University Press.
- Etzkowitz H. (2008), *The Triple Helix. University-Industry-Government Innovation in Action*, New York and London: Routledge.
- E3M Project 2012. *Results regarding the Project European Indicators and Ranking Methodology for University Third Mission E3M*, <[www.e3mproject.eu/final-conference-note.html](http://www.e3mproject.eu/final-conference-note.html)>, 6.03.2018.
- Fagone V., Ginex G., Sparagni T., edited by (1999), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-50*, Milano: Mazzotta.
- Fiorillo P. (2012), *La pratica del contemporaneo nell'università: esperienze e riflessioni*, in Barrella, Salvatori 2012, pp. 61-71.
- Geuna A. (1996), *European Universities: an Interpretative History*, Maastricht: MERIT University of Limburg.
- Göransson B., Brundenius C., edited by (2011), *Universities in Transition. The Changing Role and Challenges for Academic Institution*, Berlin: Springer.
- Green Paper. Fostering and Measuring 'Third Mission' in Higher Education Institutions*(2012), Valencia, <<http://www.e3mproject.eu/docs/Greenpaper-p.pdf>>, 3.03.2018.
- Guida C. (2012), *Spatial practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano: Franco Angeli.

- Hewitt A. (2011), *Privatizing the public: three rhetorics of art's public good in 'Third way' cultural policy*, «Art & the Public Sphere», vol. 1, n.1, 1 January, pp. 19-36,  
 <<http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/aps/2011/00000001/00000001;jsessionid=56qepu7615qql.x-ic-live-03>>, 26.04.2018.
- <<http://www.lettereibeniculturali.unina2.it/index.php/bacheca/notizie/1338-ars-felix-gli-anni-settanta-all-ombra-della-reggia.html>>, 5.02.2016.
- <<http://www.csacparma.it/en/who-we-are/>>, 5.03.2018.
- <<http://www.younipa.it/2012/12/14/perche-la-terza-missione-deve-diventare-il-primo-impegnodelluniversita/248/Commenti>>, 6.03.2018.
- <<http://www.parmacultura.it/it-it/luoghi/museocentrostudicsac.aspx#>>, 15.03.2017.
- <<http://www.luxflux.org/museolab/ilmuseo.htm>>, 10.09.2016.
- <<http://www.musei.uniroma1.it/informamuseonew>>, 09.09.2016.
- <<http://www.camusac.com/>>, 20.10.2016.
- <<http://www.unibocconi.it/>>, 22.10.2016.
- <<http://www.chiostrodellapace.it/>>, 16.11.2014.
- <<https://bbcc.unisalento.it/tasc>>, 24.04.2018.
- <<http://www.leuphana.de/lap>>, 17.11.2014.
- Jaffé H.L.C. (1983), *Theo van Doesburg*, Zutphen: Landshoff.
- Jongbloed B., Enders J., Salerno C. (2008), *Higher education and its communities: Interconnections, Interdependencies and Research Agenda*, «Higher Education», vol. 56, n. 3, September, pp. 303-324, <<https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10734-008-9128-2>>, 26.04.2018.
- Knight C.K. (2008), *Public Art. Theory, Practice and Populism*, Malden MA./Oxford: Blackwell Publishing.
- Lacy S., edited by (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle WA: Bay.
- Laredo P., 2007. *Toward a third mission for Universities*, UNESCO Workshop, Paris: 5-6 March, <[http://portal.unesco.org/education/fr/files/53913/11858787305Towards\\_a\\_third\\_Mission\\_universities.pdf/Towards\\_a\\_third\\_Mission\\_universities.pdf](http://portal.unesco.org/education/fr/files/53913/11858787305Towards_a_third_Mission_universities.pdf/Towards_a_third_Mission_universities.pdf)>, 25.04.2018.
- Latour B. (1987), *Science in Action*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Leydesdorff L., Etzkowitz H. (2001), *The Transformation of University-industry-government Relations*, «Electronic Journal of Sociology», vol. 5, n. 4, pp. n.n., <<http://www.sociology.org/ejs-archives/vol005.004/th.html>>, 26.04.2018.
- Lux S. (1987), in *Burri. Il viaggio. Sesante. Annottarsi*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'. Palazzo del Rettorato, Città di Castello: Petruzzi, pp. n.n.
- Lux S., Coen E. edited by (1985), *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, Roma: Multigrafica.

- Lux S., edited by (2013), *MLAC index 2000-2012*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma: Gangemi Editore.
- Maggio Serra, R. (1985), *Una promessa difficile da mantenere e la mostra di oggi*, in *Il Museo sperimentale di Torino: arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria civica d'arte moderna*, Milano: Fabbri editori, pp. 11-21.
- Mancini M.G. (2011), *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Salerno: Plectica.
- Margozzi M. (2001), *L'arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento*, in Cazzato, V. 2001, pp. 123-214.
- Marini Clarelli M.V. (2011), *Il museo nel mondo contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Martino V. (2016), *Musei e collezioni del patrimonio universitario. Indagine su un sistema culturale diffuso/University Museums and Collections: Survey of a Widespread Cultural Heritage*, «Museologia Scientifica», n.s., vol. 10, pp. 42-55, <[http://www.anms.it/riviste/dettaglio\\_rivista/28/](http://www.anms.it/riviste/dettaglio_rivista/28/)>, 26.04.2018.
- Masoero A. (2011), *Wall painting e colonne tra una lezione e l'altra*, «Il Sole 24 Ore», n. 20, 15 maggio, p. 24.
- Mazza C., Quattrone P., Riccaboni A., edited by (2008), *European Universities in Transition, Issues, Models Cases*, Cheltenham U.K.: Edward Elgar Publishing.
- McCarthy K.F., Brooks A., Lowell J.F., Zarakas L. (2001), *The Performing Arts in a New Era*, Santa Monica: Rand.
- Miglietta A.M., Boero F. (2016), *Musei universitari e terza missione: azioni concrete/University Museums and the Third Missions: Concrete Actions*, «Museologia Scientifica», n.s., vol. 10, pp. 56-60, <[http://www.anms.it/riviste/dettaglio\\_rivista/28/](http://www.anms.it/riviste/dettaglio_rivista/28/)>, 26.04.2018.
- Nauman B. (2009), *Topological Gardens*, 53. Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Partecipazioni nazionali, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Netti F. (1885), *Per l'arte italiana*, Trani: Tip. V. Vecchi.
- Nezzo M. (2008), *Il gioco delle parti nel teatro artistico universitario*, in *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, edited by M. Nezzo, Vicenza: Canova edizioni, pp. 205-270.
- Padfield C. (2012), *Fostering and Measuring Third Mission in Higher Education*, Draft Green Paper Dublin, 3rd February 2012, in E3M Project 2012. *Results regarding the Project European Indicators and Ranking Methodology for University Third Mission E3M*, <[www.e3mproject.eu/final-conference-note.html](http://www.e3mproject.eu/final-conference-note.html)>, 6.03.2018.
- Palermo L. (2012), *Formazione-esposizione: il dibattito critico sul museo universitario*, «Art History Supplement», vol. 2, n. 3, May, pp. 13-22.

- Palermo L. (2014), *Public art nell'università. Storia, esperienze a confronto e metodologie di valorizzazione*, Roma: Aracne.
- Passaro M. (2015), *Cucchi & Sottsass. Il Chiostro della Pace. Studi e restauro*, Torino: Allemandi.
- Pontzen R. (2000), *Nice! Over nieuwe engagement in de hedendaagse kunst*, Rotterdam: Nai Uitgevers.
- Reis R. (2012), *Public Art as an Educational Resource*, «International Journal of Education Through Art», vol. VI, n.1, pp. 85-96.
- Robb R. (2013), *Perspectives on Relational Art*, «Public Art Dialogue», vol. 3, n. 2, pp. 137-140.
- Santagati F.M.C. (2017), *I musei e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso*, «Il Capitale Culturale», n.16, pp. 379-396, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/search/search?simpleQuery=Santagati&searchField=query>> 22.05.2018.
- Scardi G., edited by (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Torino: Allemandi & C.
- Scudero D. (2004), *Manuale del curator. Teoria e pratica della cura critica*, Roma: Gangemi.
- Supporting the Base: the State of Art Education in America, and the Role of Foundation and Corporate Support in Improving it. International Council of Fine Arts Deans Symposium on Philanthropy* (2002), «Art Education Policy Review», vol. 103, n. 6, July/August, pp. 3-9.
- Trimarco A., Menna F. (2008), *Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, Napoli: La Città del Sole.
- Trimarco A. (2009), *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Milano: Mimesis edizioni.
- Venable Turner P. (1984), *Campus. An American Planning Tradition*, Cambridge: MIT Press.
- Woods G., Thompson P., Williams J. (1972), *Art without Boundaries: 1950-70*, London: Thames and Hudson.
- Zanella F., Colombo D. (2016), *CSAC. La guida*, Milano: All Around Art.
- Zanni N., edited by, (2009), *Guida rapida alla pinacoteca/ A Brief Guide to the Picture Gallery*. Università degli Studi di Trieste, Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- Zuliani S. (2009), *Effetto Museo. Arte, critica, educazione*, Milano: Bruno Mondadori.
- Zuliani S. (2012), *Zona di contatto. Prove di dialogo tra educazione e curatela*, in Barrella, Salvatori 2012, pp. 43-52.

# «Not a mere tangential outbreak»: gender, feminism and cultural heritage

Silvana Colella\*

## *Abstract*

The aim of this essay is to provide an overview of recent contributions to the “gender and heritage” debate, focusing in particular on suggestions and recommendations about how to expand and further advance the gender agenda in the heritage field of research. The first section considers the arguments put forward in a series of articles that evaluate the level of knowledge and development achieved in the heritage field, exposing shortcomings and impediments. The second section takes a closer look at the dialogue between feminist theory and museum studies, arguing that feminist interventions in the museum sector, which

\* Silvana Colella, Professore Ordinario di Letteratura inglese, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Corso Cavour 2, 62100 Macerata, e-mail: silvana.colella@unimc.it.

Research for this article was carried out under the auspices of Reach – RE-designing Access to Cultural Heritage for a wider participation in preservation (re-)use and management of European culture – a project funded by the EU’s Horizon 2020 research and innovation programme, under grant agreement No 769827.

have a long history dating back to the 1970s, are predicated on a fruitful intermingling of theoretical insights and practical strategies. The final part offers a synthesis of gender-aware proposals and methodological models elaborated, and in some cases tested, in the literature under review.

Lo scopo di questo articolo è quello di offrire una rassegna critica di contributi recenti al dibattito su *gender* e patrimonio culturale, con particolare attenzione rivolta alle proposte e raccomandazioni su come affermare istanze di genere in questo campo di ricerca. La prima parte si concentra sulle argomentazioni avanzate in una serie di articoli che valutano lo stato dell'arte, evidenziando ostacoli e mancanze. La seconda sezione prende in considerazione più specificatamente il dialogo tra teorie femministe e museologia, sottolineando come questo dialogo, che va avanti da tempo, sia strutturato su un produttivo inter-scambio tra input teorici e strategie operative. La sezione finale contiene una sintesi delle proposte avanzate nella letteratura presa in esame.

But, after all, we are of much greater significance when we see ourselves as a part of a whole bigger than ourselves. So to find that what women are doing today is not queer, not erratic, not a mere tangential outbreak; that it is not even new; that it is part of a consecutive movement as old as the ages, is well worth while.

Alice Ames Winter, *The Heritage of Women*, 1927

## 1. *Introduction*

2018 has been designated as the European Year of Cultural Heritage. To celebrate the richness and diversity of cultural heritage in Europe, over 7.000 events in 28 countries are in store, ranging from festivals, fairs and conferences, to art-labs, award ceremonies and theatrical performances<sup>1</sup>. How many of these events will be focused on women's history and heritage, or address gender dynamics? At the time of writing (March 2018), the EYCH website highlights only one activity that falls under this category: the UK-based "Extraordinary Women" initiative<sup>2</sup>. While it is to be hoped that more events exploring the gendered nature of heritage will be flagged on the website, one wonders to what extent the present lacuna is symptomatic of a broader lack of attention to gender issues in the field of cultural heritage.

<sup>1</sup> See <[https://europa.eu/cultural-heritage/eych-events-grid\\_en](https://europa.eu/cultural-heritage/eych-events-grid_en)>, 28.05.2018.

<sup>2</sup> See <<https://www.heritageopendays.org.uk/news-desk/news/extraordinary-women>>, 20.05.2018.



Such a field, of course, is too vast, multifarious and stratified to be considered as a single entity. This paper focuses mainly on the ongoing academic debate about gender in heritage studies. An apparent irony is noticeable in this debate: nearly all contributors lament the fact that in heritage discourse gender appears irrelevant or at best marginal, while also charting various initiatives that go against the grain of such indifference<sup>3</sup>. Over the last ten years, the field of heritage studies has grown considerably. It is now a vast and expanding research area, attracting a variety of disciplines in its orbit, as testified by the numerous companions, published in recent years, that take stock of the state of the art and anticipate possible future developments<sup>4</sup>. That most of these publications contain chapters devoted to “gender and heritage” suggests an increasing level of attention, though sustained investigations into the gender dynamics at work in the management, preservation, interpretation and transmission of heritage are still relatively rare.

This paper offers an overview of recent contributions to the “gender and heritage” debate, focusing in particular on suggestions and recommendations about how to expand and further advance the gender agenda in the heritage field of research. The first section considers the arguments put forward in a series of articles that evaluate the level of knowledge and development achieved in the heritage field, exposing shortcomings and impediments<sup>5</sup>. The second section takes a closer look at the dialogue between feminist theory and museum studies, arguing that feminist interventions in the museum sector, which have a long history dating back to the 1970s, are predicated on a fruitful intermingling of theoretical insights and practical strategies. The final part offers a synthesis of gender-aware proposals and methodological models elaborated, and in some cases tested, in the literature under review.

## *2. Gender and Heritage*

There is no doubt that heritage is gendered. As Laurajane Smith rightly observes: «it is gendered in the way heritage is defined, understood and talked about, and, in turn, in the way it reproduces and legitimizes gender identities and the social values that underpin them»<sup>6</sup>. However, this dimension has only recently begun to receive the attention of scholars and professionals. Drawing

<sup>3</sup> Smith 2008; Shortliffe 2015; Levy 2013; Wilson 2018.

<sup>4</sup> See, for instance, Waterton, Watson 2015; Graham, Howard 2008; Bourdeau, Gravari-Barbas, Robinson 2015; Logan, Craith, Kockel 2016.

<sup>5</sup> The articles discussed in this section fall into the category of “scholarship on the scholarship”, providing across-the-board assessments of a variety of contributions, and thus can be considered authoritative evaluations of current trends in research.

<sup>6</sup> Smith 2008, p. 161.

on the notion of «Authorized Heritage Discourse» (AHD)<sup>7</sup>, Smith argues that a masculine perspective, informed by class-specific values and perceptions, has tended to dominate the way in which heritage has been preserved, valued and interpreted. This bias has contributed to validating an elite view of male history – the history of great men and their deeds – perpetuated through the artful selection of sites, monuments, artefacts and places that come to count as “heritage” to the extent that they confirm that view.

Exposing the masculinity of heritage and debunking the myth of its gender neutrality is only the first step in a more complex process of awareness raising. The questions Smith poses have been high on the agenda of feminist historians, philosophers and theorists for many decades. It is not only cultural heritage that suffers from an unacknowledged masculine bias camouflaged as neutrality. Even a cursory look at the rich legacy of feminist historiography and criticism<sup>8</sup> will reveal that the process whereby traditions (historical, artistic, literary) are “canonized” has been legitimized on the basis of allegedly universal values that elect the masculine as the «consecrated somatic norm»<sup>9</sup>. In Smith’s diagnosis of her own field of research, the absence or paucity of women’s sites («places of significance to women’s history and experience»)<sup>10</sup> in registers of preserved heritage, coupled with workplace cultures dominated by masculine practices and values, contribute to perpetuating gender inequality in conservation practices.

How to change this structural bias? One approach, defined as remedial, consists in adding women’s perspectives and experiences to the tapestry of heritage. This may sound like a timid form of intervention, unlikely to produce radical results. Yet, as feminist historiography demonstrates, the act of “adding” also entails questioning and contesting the parameters according to which inclusions and exclusions are justified<sup>11</sup>. Smith acknowledges that some programmes are already in place to help identify and preserve women’s sites<sup>12</sup>; networks have been established (especially in the museum sector) to support gender initiatives in the heritage field; and gender equity guidelines now exist

<sup>7</sup> In Smith’s definition, AHD is a professional discourse which has long dominated Western debates about the value, nature and meaning of heritage. It originated in nineteenth-century discussions about conservation *versus* restoration and still reflects upper- and middle-class biases and values: «It is as much a discourse of nationalism and patriotism as it is of certain class experiences and social and aesthetic value» (Smith 2006, p. 28).

<sup>8</sup> The bibliography on this score is too vast to be summed up in the short space of a footnote; it is best to refer to companions and handbooks which usefully illustrate research developments, see, for example, Rooney 2006; Meade, Weisner-Hanks 2008; Disch, Hawkesworth 2016; Spongberg, Curthoys, Caine 2005.

<sup>9</sup> Puwar 2004, p. 3.

<sup>10</sup> Smith 2008, p. 162.

<sup>11</sup> The “add women and stir” approach has been criticised for its failure to challenge underlying structures of domination (Harding 1993). However, insofar as the systematic omission of women’s contribution to cultural heritage is still quite pervasive, “adding” continues to serve an important purpose, as some of the scholars, whose work I discuss in the next section, claim.

<sup>12</sup> Smith 2008, p. 164.

for museums, galleries and government agencies, which may facilitate much-needed innovations in the workplace. Yet, Smith is cautious in assessing the impact of these early-stage interventions: «the inclusion of gender issues into mainstream heritage debates and practices is not an easy or short-term process», she concludes, underscoring the tendency to confine women's exhibitions or gendered interpretations of history «to special, temporary or token events»<sup>13</sup>.

A second approach Smith singles out as more promising, in terms of its potential impact on the gendering of heritage, revolves around a notion of heritage understood as a «social and cultural performance, in which cultural and social values and meanings are recognized and negotiated, and then either accepted, rejected and/or contested»<sup>14</sup>. Heritage sites, in other words, can be viewed metaphorically as theatres where «performances of identity, remembering and commemoration are played out»<sup>15</sup>. Rather than assuming the passivity of visitors, male and female, this approach emphasises the performative dimension of interacting with and experiencing heritage sites. How gender comes into the equation is then elucidated by referring to a project Smith carried out in 2004, based on interviews with visitors of labour museums and country houses in England. The snippets of interviews, quoted in the article, reveal that visitors actively engaged with the histories narrated through exhibitions, relating them to their personal family stories and using the visit also to reflect on «their own sense of gendered self»<sup>16</sup>. These reflections, however, as Smith duly notices, rarely instigated radical or unexpected interpretations; most often «socially conservative and deferential»<sup>17</sup> messages were conveyed that tended to reaffirm gender stereotypes.

While the notion of “performance” seems to imply that roles and identities can be assumed or discarded at will, and that visiting a heritage site could be conceived as a quasi-theatrical experience, the experiment Smith conducted suggests, instead, that the performance of identity is not a free play. Judith Butler's theory of gender as «a performative accomplishment compelled by social sanction and taboo»<sup>18</sup> is of relevance here. If gender is to be understood as a «performative act», it is an act of rehearsal that occurs «within the confines of already existing directives»<sup>19</sup>. Less playful or parodic than constrained, the performance of gender can hardly be construed as a free play in which the individual takes on or takes off the «artifice» of gender at will<sup>20</sup>. What Smith's analyses underline, however, is the interconnection between the active

<sup>13</sup> Ivi, p. 166.

<sup>14</sup> Ivi, p. 167.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, p. 171.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Butler 1988, p. 520.

<sup>19</sup> Ivi, p. 526.

<sup>20</sup> Butler 1993, p. IX.

engagement of heritage users and the making visible of what would otherwise remain unexplored; namely the gender dimension. Put differently, it is only when visitors are solicited to take an active role, that heritage sites can become stages where it is possible to explore, in a variety of ways, the performance of gender, relating the past to the present, and the personal to the collective. As Smith concludes: «much further research into visitors interactions with heritage places is not only needed, but is likely to produce rich and instructive results»<sup>21</sup>.

In *Gender, Feminism and Heritage* (2013), Janet E. Levy emphasises another recurrent preoccupation, briefly touched upon by Smith as well<sup>22</sup>, which concerns the relative weight of gender and diversity issues: «debate about the role and impact of indigenous and other minority communities on the future of heritage management and heritage interpretations is well developed», Levy writes, «yet there is relatively little mention of the appropriate attention to women and issues of gender»<sup>23</sup>. Whether the best way to overcome this elision is to campaign for separate institutions (like the National Museum of Women in the Arts, Wahsington, D.C.)<sup>24</sup> or to operate within mainstream institutions to change their strategies and politics of representation is a moot point. In the remainder of her article, however, Levy seems more inclined to support the latter option. With a distinct focus on heritage management and interpretation, her appraisal of current practices singles out the use of falsely genderless language as a major hurdle. The way towards inclusion and recognition entails being «explicitly reflective about [gender], rather than trying to be as “neutral” as possible»<sup>25</sup>.

Feminist scholars have long objected to gender-blind language. In their much-quoted examination of UNESCO'S *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003) and the *Universal Declaration of Cultural Diversity* (2001), Moghadam and Bagheritari specifically opine that «the Declaration makes no mention of women's rights, participation or equality, or to gendered understandings of 'lifestyles, ways of living together, value systems, traditions and beliefs'»<sup>26</sup>. This omission has important repercussions for the tension between cultural rights and women's rights: so long as the former are presented in a gender-blind fashion, «the challenges faced by diverse groups of

<sup>21</sup> Smith 2008, p. 172.

<sup>22</sup> Ivi, p. 165.

<sup>23</sup> Levy 2013, p. 87.

<sup>24</sup> Devoted exclusively to championing women's achievements in the arts, the NMWA actively promotes cultural policies that address the gender imbalance in the presentaiton of art. Its mission statement reads: «The National Museum of Women in the Arts brings recognition to the achievements of women artists of all periods and nationalities by exhibiting, preserving, acquiring, and researching art by women and by teaching the public about their accomplishments». See <<https://nmwa.org/about>> 25.05.2018.

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

<sup>26</sup> Moghadam, Bagheritari 2007, p. 15.

women within their own cultural group»<sup>27</sup> will continue to go undetected. It would be disingenuous to deny that UNESCO has already taken commendable steps to integrate gender-sensitive approaches: the 2014 report *Gender Equality Heritage and Creativity* is a telling case in point. However, as the authors of this report point out in the final Recommendations, more «interdisciplinary research on gender equality in heritage and the creative industries»<sup>28</sup> is necessary, alongside more targeted actions, at the national and international level, to support gender-responsive policies and strategies in culture<sup>29</sup>.

UNESCO's commitment to gender mainstreaming and women's rights comes under critical scrutiny in Shortliffe's contribution to the volume *World Heritage, Tourism and Identity* (2015), in which she exposes the unacknowledged gender bias that subtends the selection of sites for inclusion on the *World Heritage List*. «There exists a serious lacuna in terms of understanding the role that gender plays in the heritage field»<sup>30</sup>, claims Shortliffe, a lacuna that appears all the more glaring when compared to advancements in the development sector, which is «far ahead of the heritage sector in terms of gender awareness»<sup>31</sup>. Drawing on Sophia Labaldi's examination of nomination dossiers, Shortliffe argues that the sites being proposed for inclusion «were most often associated with historical men or successful male entrepreneurs, especially in the case of industrial heritage»<sup>32</sup>. Neglecting women's achievements and stories not only reflects a one-sided view of history, but it also corroborates a limited, stereotypical version of masculinity linked to orthodox ideas of heroism and success.

Like Smith and Levy, Shortliffe too poses the question of gender issues in relation to the diversity agenda, arguing that UNESCO and its advisory bodies (ICOMOS, IUCN and ICCROM) are more inclined to recognise the rights and value of minority and indigenous cultures than they are to incorporate explicit mentions of gender and women's issues in discussions on diversity. What could explain this imbalance are the different power dynamics prevailing in the relationship between «minority» and «majority» cultures, on the one hand, and gender relations, on the other. In Shortliffe's words:

<sup>27</sup> Ivi, p. 16.

<sup>28</sup> UNESCO 2014, p. 135.

<sup>29</sup> It is also worth mentioning that the gender diagnosis of heritage and creativity in this report is rather bleak: women's participation in decision-making is limited, they are segregated into certain types of activities, enjoy few opportunities for training, capacity-building and networking, and have to bear the unequal burden of unpaid care work, while «gender stereotypes and fixed ideas about culturally appropriate role for women and men» still determine their sphere of influence (UNESCO 2014, p. 134). The February 2016 issue of «World Heritage» is devoted to the theme *World Heritage and Gender*, confirming UNESCO's commitment to exploring further the gender dimension of world heritage.

<sup>30</sup> Shortliffe 2015, p. 108.

<sup>31</sup> Ivi, p. 110.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

With changes to gender relations and the empowerment of women there can be no distance placed between “them” and “us” because the relationships are symbiotic. There can be no “man” without “woman” and vice versa because the roles and values ascribed to each gender are dependent on those ascribed to the other. It is therefore much easier to discuss minority and indigenous rights because it does not automatically imply change or shifts in power for the dominant group<sup>33</sup>.

While this assessment may sound a tad simplistic, it is meant to highlight the specific difficulties encountered in the attempt to tackle the stubborn gender blindness of institutions, organisations, communities and individuals – a blindness contingent upon entrenched power structures within both dominant and non-dominant cultures. The point is not to advance the gender agenda in opposition to, or in competition with, the diversity agenda. Rather, the point both Smith and Shortliffe are making is that promoting cultural diversity in a gender-neutral manner further obscures the complex gender dynamics at play within cultures and their interrelations with societies.

The role of research is crucial in identifying new sites, providing information about them and interpreting their meaning. In this field, Shortliffe claims, the criterion of scientific objectivity has often led to gender blindness. Changes in research practices are therefore necessary: «There must be a move away from accepting research as something which is apolitical and gender neutral. Every decision the researcher makes inform the version of facts and stories which will be presented and told»<sup>34</sup>. More specifically, Shortliffe suggests that an *ad hoc* framework of gender analysis, suitable for heritage sites should be devised, much in the line of what the development sector has already achieved<sup>35</sup>. Such a type of analysis would facilitate the «mainstreaming of gender into heritage and tourism management, and the interpretation and representation of sites, for heritage professionals and sites managers»<sup>36</sup>. It is to be regretted that no further hints are provided, in Shortliffe’s article, about the outline of such a framework. One can only hope that it will be formulated not just in dialogue with development professionals and researchers, but also by drawing on the gender expertise accumulated, over many decades, in several disciplinary fields, within the humanities and social sciences remit, which have led the way in terms of radically changing methods and paradigms through the adoption of a gender lens<sup>37</sup>.

Indeed, Anna Reading’s examination of feminist approaches to heritage and heritage studies points in this direction. By casting a wider net, looking at the history of single disciplines that converge in the multidisciplinary heritage

<sup>33</sup> Ivi, p. 112.

<sup>34</sup> Ivi, p. 113

<sup>35</sup> The most famous models are the Moser gender analysis framework (Moser 1993) and the Harvard analytical framework (March, Smyth, Mukhopadhyay 1999).

<sup>36</sup> Shortliffe 2015, p. 117.

<sup>37</sup> Most of these achievements are illustrated in Disch, Hawkesworth 2016.



studies field, Reading is able to formulate a more hopeful evaluation of the critical dialogue between gender, feminism and heritage studies: «Gendered perspectives on heritage actually have a longer history within discipline-specific work derived from archaeology, history, town planning, anthropology, and Aboriginal and Indigenous studies, as well as geography, environmental studies, art history and museum studies»<sup>38</sup>. Reading mentions the archaeological work of Sarah Belzoni (1783-1870), active in the 1820s, Margaret Mead's more widely known anthropological studies, and Marina Warner's memorable investigation into the gender of monuments and heritage buildings<sup>39</sup>. Other names could be added to the list: Octavia Hill (1838-1912), for example, one of the founders of the National Trust in England, who campaigned effectively to protect natural heritage<sup>40</sup>; Anna Pamela Cunningham (1816-1875), who was a pioneer in the historic preservation movement in nineteenth-century America at a time when all-male antiquarian societies dominated the scene<sup>41</sup>; and more recently Caroline Criado Perez, whose relentless campaign to increase representations of women in public places has led to the commissioning of a statue commemorating the achievements of the suffragist Millicent Fawcett, the first statue of a woman to be raised in Parliament Square (London)<sup>42</sup>.

Of course, for these examples not to remain mere tokens, more systematic examinations of all the components of the gendered landscape of heritage are necessary. Anna Reading identifies four main areas of enquiry – representation; consumption; curation and management; and heritage policies and protocols – where some progress has been made in terms of foregrounding gender issues<sup>43</sup>. For example, as Smith also noted, much valuable work has been done on gendered representations in museums, galleries, heritage sites and cultural practices. In this area, Reading detects a significant shift towards a broader and more incisive deployment of gender as an analytical tool to address power relations and the construction of both masculinities and femininities within museum environments or in relation to public monuments. Likewise, on the side of consumption, questions pertaining to visitors' encounters with cultural heritage and heritage sites are being reformulated to include the gender dimension. Do men and women relate to exhibits differently? How does the «gendered performance of guides»<sup>44</sup> affect their perceptions? More to the point, how are processes of digitalisation and the development of digital cultures changing the ways in which public sites are accessed and experienced?

<sup>38</sup> Reading 2015, p. 400.

<sup>39</sup> Warner 1985.

<sup>40</sup> Hill 1877.

<sup>41</sup> Baldwin, Ackerson 2017.

<sup>42</sup> Criado Perez 2017.

<sup>43</sup> Reading 2015, p. 398.

<sup>44</sup> Ivi, p. 403.

The large-scale digitization of heritage, Reading remarks, has important implications «for how we conceive of feminist methods»<sup>45</sup>. With the widening of participation that digitisation and connective technologies allow, novel types of activism – «new forms of guerrilla memorywork»<sup>46</sup> – can be devised that will help support feminist heritage work. Reading's 2016 book on gender, memory and «global» technology is one good example of innovative work that critically engages with digital communication and media technologies<sup>47</sup>. «How memory is now gendered through, by and with digital technologies», Reading observes in the first chapter, «is critical to the way in which humanity can generate a more equal future for men and women»<sup>48</sup>. Her book seeks to devise innovative ways to explore how gendered memories travel across time and space, focusing on mobile and social technologies in three ambits: the home, the body and public space.

In the observations and critiques illustrated so far, two main concerns emerge: the use of a falsely genderless language (in documents, conventions, museum interpretations), and the marginalisation of gender issues in heritage discourse, even as dissident voices are clearly making themselves heard. The myth of a gender-neutral heritage, which all contributors critique, is also perpetuated through linguistic and rhetorical practices that fail to acknowledge, in words, texts and discourses, the existence of deep-rooted gender asymmetries and inequalities. Under the pretence of universality or neutrality, authorized heritage discourse has been complicit with gender ideologies that assign a secondary role to women, or marginalise their history. As Levy concludes, «[b]ecause women and men (and possibly members of other genders) almost certainly participated in every human experience memorialized by a heritage project, *an explicit recognition of gender is appropriate in all heritage situations*»<sup>49</sup>.

This proposal is deceptively simple. Recognition of gender in any heritage project is contingent on several factors: the cultural sensitivity of individuals and organisations; the training of professionals; the availability of resources; and the distribution of power within a given institution, to name only a few variables. Yet pursuing this strategy would allow the heritage sector to align itself more squarely with global commitments to gender mainstreaming and gender equity. One operative suggestion that moves in this direction is Shortliffe's idea of a specific framework of gender analysis for the heritage sector, which

<sup>45</sup> Ivi, p. 409.

<sup>46</sup> Ivi, p. 408.

<sup>47</sup> The neologism «global memory», as Reading explains, «is used to denote the way in which memory in the 21st century or the Global Age has and is being transformed by the synergetic forces of digitisation and globalisation to produce an ecology of immersive connective memory on the move» (Reading 2016, p. 46)

<sup>48</sup> Ivi, p. 10. A similar point is raised by Withers 2015: «Instead of feeling overwhelmed by greater access to archival forms within the digitized historical condition [...] perhaps we can understand the *increased contact* with different historical time as a point of emergence» (p. 113).

<sup>49</sup> Levy 2013, p. 90. Emphasis added.

would provide tools and methods to ensure that gender-neutral representations, interpretations and curating practices are eschewed in favour of more gender-balanced approaches. The controversies surrounding World Heritage sites that exclude women, such as Mount Athos in Greece, as well as human rights issues in relation to intangible cultural heritage<sup>50</sup> provide further evidence that such a framework is needed.

Not all scholars agree that greater mainstreaming of gender-aware research should be pursued. In his introduction to a recent collection of essays entitled *Gender and Heritage: Performance, Place, and Politics* (2018), Ross J. Wilson provocatively champions a form of strategic liminality for heritage gender studies:

Where the place of gender studies at the edges of research has often been the cause of lament and criticism from scholars working in this field, it is the locus where a 'critical gender heritage studies' can emerge. Rather than seeking to place gender in the mainstream of academic research, it is from the periphery where an engaged and analytical study of gender and heritage can most benefit scholarship and wider society<sup>51</sup>.

Identifying mainstream research with canonical orthodoxy and the «tyranny of the normal», Wilson forcefully reclaims the significance of “exteriority” or liminality for a genuinely critical mode of enquiry. It is from the edges, from the neglected periphery that symbolic resistance to hegemonic structures and challenges to established norms are often formulated. Wilson mobilises this rationale to advocate an even more fundamental role of gender studies as the «primary point of critique for modern society»<sup>52</sup>. For this critique to remain effective and vigilant, the position of marginality must be strategically embraced rather than contested: while gender defines and structures the life experiences of men and women, and is not, in this respect, marginal, the liminality advanced in this article pertains to the location in which scholarship would be best placed to pursue a critical agenda.

While it is laudable to place such trust in the transformative power of a critique from the edges, one could also argue that self-appointed liminality is a double-edged sword: on the one hand, it facilitates the adoption of a critical perspective, non-implicit with dominant, orthodox paradigms; on the other hand, it runs the risk of driving gender further away from the concerns of the “core”, without disturbing the central equilibria of AHD. The “core”/“periphery” binary deceptively suggests that these are two discrete entities, while it is their interrelation that matters the most. In the heritage field, theory and praxis are perhaps more intertwined than in other scholarly areas of

<sup>50</sup> Blake 2015 and 2016.

<sup>51</sup> Wilson 2018, p. 6.

<sup>52</sup> Ivi, p. 9.

research<sup>53</sup>: transforming sophisticated critical insights into operative suggestions and recommendations is fundamental to effect change. By favouring a stance of undiluted exteriority, the kind of critical gender heritage studies Wilson is proposing leans heavily on the side of theory and critique, while suspending the equally relevant task of “invading” the space of core knowledge and practices, to use Doreen Messay’s and Puwar’s metaphor<sup>54</sup>. To a large extent, gender studies scholars already exist on the inside of the heritage field, though they may not perceive their position as that of “natural” occupants of such a space. In order to change or expand what feels “natural”, voluntarily decamping to the margins may sound like a self-defeating option.

However, it is noteworthy that while the book opens with a vindication of strategic marginality, it ends with a chapter by Wera Grahn which tackles head-on much needed changes in museum practices, offering an operational model for assessing the integration of gender issues and awareness of gender perspectives in heritage institutions<sup>55</sup>. Other contributors too straddle the spheres of theory and praxis, aiming to show where change is happening and how to learn from best practices<sup>56</sup>. Most authors seem to understand strategic liminality *at work* as a renewed form of commitment not only to interdisciplinary research, but also to questioning established paradigms and practices, with an eye for operable interventions, as the next section will show. Ultimately, what matters most is not to opt theoretically either for mainstreaming or for deliberate marginality, but to open up a space (however defined) for new proposals to emerge that can effectively contribute to modifying how the past is narrated «at both a structural and practically concrete level»<sup>57</sup>.

### 3. *Feminism and Museums*

Feminist perspectives have been making fresh inroads in the field of museology and curatorship for quite some time now. An offshoot of cultural studies, the research area now best known as museum studies has been engaged, since the late 1980s, in a self-reflexive process of critical rethinking, deeply influenced by post-colonial and post-structuralist scholarship and, more recently, by object-

<sup>53</sup> As Conlan and Levin explain referring to museum studies: «with one foot in the gallery and one in the academy, the excitement of this area of cultural studies is that practical applications are always close to mind. Scholars and museum workers experiment with translating theory into praxis, recording their successes and failures» (Conlan, Levin 2019, p. 299).

<sup>54</sup> Puwar 2004; Massey 1996.

<sup>55</sup> Grahn 2018.

<sup>56</sup> See, for instance, Ebeling 2018 and Lariat 2018.

<sup>57</sup> Grahn 2018, p. 265.

oriented ontologies and post-humanist frameworks<sup>58</sup>. Although the publications that came to define this critical shift did not specifically address gender issues<sup>59</sup>, discussions about feminism, sexuality and gender in relation to museum practices are not lacking. Feminist forays into the world of art, museums and galleries have a long history. As Levin reminds us, the late nineteenth-century suffragist movement targeted works of art for their stereotypical representation of women<sup>60</sup>. In the late 1960s and 1970s, feminist scholars and activists were deeply committed to denouncing the patriarchal bias of art history, canonical literature, and curatorial practices in museums. The first networks of women artists and critics – for example: WAR (Women Artist in Revolution) or WSABAL (Women, Students, and Artists for Black Art Liberation) – were established in the 1970s, and new ones were formed in the 1980s (the Guerrilla Girls, the Women’s Art Coalition). In other words, attending to the politics of representation in the art world and exposing sexist assumptions and behaviours were an integral part of feminist politics broadly understood.

This rich legacy of contestation still resonates in current debates. Feminism, of course, is not a monolithic entity or a single doctrine: it should rather be conceptualised as an assemblage of various *prises de position*, theories and themes changing over time, while retaining a fundamental commitment to equality<sup>61</sup>. The feminist epistemologies invoked in the critical literature on museums range from Susan Harding’s standpoint theory to Kimberlé Crenshaw’s intersectional approach, to Rosi Braidotti’s posthuman feminism and Karen Barad’s agential realism<sup>62</sup>. The increasing relevance of theory to feminist museology is hard to miss<sup>63</sup>. This section will concentrate on a selection of contributions that discuss specifically how mobilising feminist epistemologies can inspire transformative practices.

Are women underrepresented in heritage institutions and the art world? This question, which spurred the pioneering work of art historians and curators in the 1970s<sup>64</sup>, has been considered problematic by subsequent generations of feminist scholars who have argued that simply «looking for opportunities to “add” women and the feminine to museums and museum practices»<sup>65</sup> falls short

<sup>58</sup> Harrison 2013 and 2015.

<sup>59</sup> See Vergo 1989; Karp, Lavine 1991; Sherman, Rogoff 1994.

<sup>60</sup> Levin 2010b, p. 2.

<sup>61</sup> As Rosemarie Tong writes, «feminist thought is old enough to have a history complete with a set of labels: liberal, radical, Marxist/socialist, psychoanalytic, care-focused, existentialist, postmodern, women of color, global, postcolonial, transnational, and ecofeminist. To be sure, this list of labels is incomplete and highly contestable. Indeed, it probably does not capture the full range of feminism’s intellectual and political commitments to women. Yet, feminist thought’s traditional labels still remain serviceable. They signal to the public that feminism is not a monolithic ideology and that all feminists do not think alike» (Tong 2014, p. 1).

<sup>62</sup> Harding 1993, Crenshaw 1989; Braidotti 2013; Barad 2007.

<sup>63</sup> Grahm, Wilson 2010; Levin 2010a; Bergsdóttir 2016.

<sup>64</sup> See for example the article by Linda Nochlin 1988, a “classic” of feminist art history.

<sup>65</sup> Porter 1995, p. 116.

of achieving radical results. Yet, as Maura Reilly points out in a recent article, «counting is, after all, a feminist strategy»<sup>66</sup>. In her quantitative analyses, Reilly compares percentages of male and female artists in solo exhibitions in the US, the UK, France and Germany, over a seven-year period (2007-2014), and takes a closer look at art-market statistics. Her findings are a powerful reminder of the persistence of inequality and sexism in this sector:

The more closely one examines art-world statistics, the more glaringly obvious it becomes that, despite decades of post-colonial, feminist, anti-racist, and queer activism and theorizing, the majority continue to be defined as white, Euro-American, heterosexual, privileged, and, above all, male. Sexism is still so insidiously woven into the institutional fabric, language, and logic of the mainstream art world that it often goes undetected<sup>67</sup>.

While recognising that the position of women artists has improved over the past four decades, Reilly provides numbers and statistics, facts and figures, which tell a story of persistent gender disparity noticeable in permanent collections, gallery representations, solo exhibition programmes, auction-price differentials and press coverage. In the light of these findings, the quest for equal representation can hardly be regarded as *passé*. The «fixes» Reilly lists in her conclusion could be summed up by the expression “making trouble”. Her broad-based call to action includes holding curators and museum Boards accountable, calling institutions out for sexist practices, drawing on the legacy of feminist historiography and curatorship, and participating in feminist coalitions and networks active in the art world -- in other words, an energetic commitment to probing and questioning, at various levels, exclusionary standards of normality.

If making visible «the presence of women’s absence»<sup>68</sup> can still be regarded as a useful strategy, some scholars opine that its impact is limited<sup>69</sup>. Angela Dimitrakaki, for instance, is sceptical of feminist approaches solely preoccupied with facilitating women artists’ institutional access: «discussions concerning feminist curating are still stuck on the production and display of feminist or women’s art, underplaying the need for a more theoretical analysis focused on the political, social and economic implications of the curatorial act as a feminist intervention»<sup>70</sup>. High on Dimitrakaki’s agenda is what she terms «feminist institutional critique»<sup>71</sup>, a form of politically inflected curatorship, fully aware of the conditions of globalization which affect the modernisation of art institutions, and «claiming a central role in the provision of curatorial commons»<sup>72</sup>. The act of curating politically as a feminist would entail not

<sup>66</sup> Reilly 2015.

<sup>67</sup> Ivi.

<sup>68</sup> Bergsdóttir, Hafsteinsson 2018, p. 110.

<sup>69</sup> Porter 1998; Levin 2010b; Hein 2010; Wilson 2018.

<sup>70</sup> Dimitrakaki 2013, p. 26.

<sup>71</sup> Ivi, p. 28.

<sup>72</sup> Ivi, p. 34.



only that oppressive power structures become exposed and contested, but also that feminist knowledges, through the labour of curating, «are freely used by diverse constituencies, becoming 'common knowledge' in a different sense»<sup>73</sup>. By her own admission, this possibility is an ideal rather than a reality – an anti-separatist ideal mobilised in antithesis to feminist specialism.

The search for radical rather than reformist answers to the perennial question “what is to be done?” is shared by many scholars who, like Dimitrakaki, posit feminist theories as a powerful instrument for a broader critique of intersecting forms of discrimination and oppression that cannot be tackled on the basis of «additive» and «fractional» politics of inclusion<sup>74</sup>. In the words of Hilde Hein, «feminism makes common cause with various minority, postcolonial, racialized, gendered and multicultural analyses»<sup>75</sup>. Looking at museums from a feminist perspective, therefore, implies an expanded awareness of the complex intersectional dynamics at work in the co-construction of identities: «Identities are not created out of one single social category, but are formed at the crossroad of several intersecting power structures»<sup>76</sup>. Considering these premises, what would an applied intersectional approach to museums require? For Robert, it requires first and foremost «reflecting critically on the structures and systems that museum professionals rely upon to shape their work»<sup>77</sup>. These structures include, for example, how museums envisage time and temporality in the chronological narratives of exhibitions, how standards of success are defined, and institutional authority is conceived. In all these areas, Robert argues, «assumptions of racial and gender superiority»<sup>78</sup> are often uncritically reproduced, leading to gaps, exclusions and mis-representations. The one strategy that Robert's intersectional approach strongly recommends is for museum professionals «to become conscious» of these and other assumptions, for only a heightened awareness of foundational ideologies and misconceptions can enable museums to make «sustainable changes that truly create inclusion»<sup>79</sup>.

The question of how to interact with museum professionals in order to transform well-established practices and habits of the mind comes up time and again in the scholarship. Intimately connected with this practical intent is a distinct focus on feminist theory, in all its ramifications, as the purveyor of analytical insights that can best be tested and put to work in concrete situations. According to Hilde Hein, «feminist theorizing is a dynamic process that should be realized in practice, and I propose the museum as an exemplary site to gauge

<sup>73</sup> Ivi, p. 35.

<sup>74</sup> Robert 2016, p. 25.

<sup>75</sup> Hein 2010, p. 54.

<sup>76</sup> Grahn 2011, p. 225.

<sup>77</sup> Robert 2015, p. 26. On intersectionality as a method of analysis see Landry 2007.

<sup>78</sup> Robert 2014, p. 30.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

its effectiveness»<sup>80</sup>. Starting from the premise that some concepts, elaborated by feminist theorists – the critique of hierarchies, universalism and the subject-object dualism, for instance – would allow museums to perform their task more effectively, Hein suggests some «modifications of strategy»<sup>81</sup> that should be adopted to make museums more inclusive and egalitarian.

It is worth considering Hein's modifications in more detail. Abandoning a falsely genderless language, as discussed in the previous section of this article, is the *sine qua non* condition for change; Hein more specifically proposes that museums should avoid conceiving of the ideal visitor as a neutral subject, a «disembodied and dispassionate observer»<sup>82</sup>. Envisioning the visitor not as a universalised subject would have significant bearings on the choices museums make about objects on display, explanatory narratives and even spatial arrangements. Secondly, «[m]useums should stop foregrounding the exceptional»<sup>83</sup>: this solicitation evokes the vexed question of canonicity, which feminist historians, art historians and literary and cultural critics have long debated<sup>84</sup>. The mechanisms of canon formation, embedded as they are in social and institutional contexts, have tended to consecrate the exceptional as the expression of white, male and middle-class values and perspectives. They have also emphasised the singular to the detriment of the plural, in teleological narratives of progress set against an underexplored panorama of “secondary” or minor experiments. Museums have reproduced the «myths of the exemplary» as an integral part of their didactic vocation. Turning a «quizzical eye» upon this vocation is essential as new «claimants», Hein observes, are voicing rightful demands<sup>85</sup>. It is not by revising the canon, through incremental additions, that radical changes occur, but by rethinking the ideological assumptions of canonicity, and experimenting with different ways of reframing the relation between foreground and background. Similarly, the classification systems and categories museums are accustomed to employ (national origin, chronology, geography, to name a few) should be «de-emphasized»<sup>86</sup>, making room for alternative ways of reconfiguring subject-object intra-actions, or more creative patterns of display that reveal unexpected relations and intersections.

Like Hein's modifications, the strategies discussed in the scholarship on feminist curating insist on the need for systemic change in institutional structures at various levels, from the selection, organisation and classification of objects in exhibitions and collections, to re-envisioning the museum as a

<sup>80</sup> Hein 2010, p. 54.

<sup>81</sup> Ivi, p. 58.

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

<sup>83</sup> Ivi, p. 59.

<sup>84</sup> See Pollock 1999; Iskin 2017.

<sup>85</sup> Hein 2010, p. 60.

<sup>86</sup> Ivi, p. 62.

participatory and community-oriented environment<sup>87</sup>. As Griselda Pollock observes «feminist theory is not the mere critical apologia for feminist or women's art. It is the critical and theoretical analysis of (colonial, racist, homophobic) phallogentrism by which we grasp art itself in more complex ways that include difference in its many manifestations»<sup>88</sup>. The joining of feminism and curating is not a recent phenomenon; it dates back to the 1960s and 1970s and has produced, by now, a sizable body of scholarship. So much so that, according to Elke Krasny, one could speak of «a feminist turn in curating»<sup>89</sup>, characterised not only by continuous attention to women's and feminist art, but also by the use of feminist methodologies to innovate the labour of curating. Starting from the premise that curating is a form of knowledge production and, as such, it is always gendered, Dorothee Richter identifies four categories that are central to the project of feminist curating: 1) attention to gender equality in terms of numbers; 2) correct citing of historical references, which means taking into account not just the «singled out artistic geniuses, or stars» but entire movements, questioning the paradigm of authorship; 3) disturbing or unsettling «easy narratives»; 4) «institutional critique» which entails using curatorial methods to call into question «distribution, production and reception, all aspects of the art system that are still inflected with patriarchal orderings»<sup>90</sup>.

Along similar lines, Elke Krasny theorises what she terms «curatorial materialism»<sup>91</sup>, a form of co-dependent (rather than independent) curating, while Maura Reilly has coined the expression «curatorial activism», to connote a counter-hegemonic practice committed to programming initiatives that give voice to «artists who are non-white, non-Euro-US, as well as women-, feminist- and queer-identified»<sup>92</sup>. Reilly's book *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018) is both a celebration of the corrective work performed by activist curators over the course of many years, and a manifesto for change in the art world based on the premise that all curators should assume the ethical responsibility of addressing overt discrimination. Other examples could be quoted to showcase the vivacity of the current debate on feminist curating. The two-volume collection edited by Joanna C. Ashton, *Feminism and Museums: Intervention, Disruption, and Change* (2017 and 2018), for example, gathers several essays that investigate how museums are responding to socio-political challenges, highlighting the «potential social value of feminism in museums as a political ethos and a driver of local, national, and global change»<sup>93</sup> (Ashton

<sup>87</sup> See Deepwell 2006; Dimitrakaki, Perry 2013; Krasny, Frauenmuseum 2013; Robert 2014; Jones 2016.

<sup>88</sup> Pollock 2010, p. 131.

<sup>89</sup> Krasny 2015, p. 53.

<sup>90</sup> Richter 2016, p. 65 and p. 67.

<sup>91</sup> Krasny 2016.

<sup>92</sup> Reilly 2018, p. 22.

<sup>93</sup> Ashton 2017a, p. 51.

2017). These publications testify to a resurgence of interest in the political project of feminism, now expanded to include the interests of a wider constituency of “others”.

Inspirational though they are, however, these discussions rarely include specific protocols for change or operational instructions. Transforming institutional behaviours is no easy task, but it is one that needs to be tackled in both theoretical and practical terms. On this score, two contributions included in the collection of essays *Gender and Heritage* (2018) are deserving of attention. Wera Grahn has developed a model to assess the degrees of gender integration in museum exhibitions, which could also be used to gauge other forms of discrimination (class, ethnicity, race etc.). The spectrum of possibilities ranges from «gender blindness» (no sign of gender awareness is discernible in the planning of an exhibition), to «gender/intersectional focus» (intersectional approaches permeate the whole exhibition)<sup>94</sup>. Between these two poles lies a series of intermediate positions – «addition», «registering», «visibility» – that denote partial or intermittent modes of integration. The value of this model does not rest on its taxonomic distinctions. Rather, its overall relevance derives from its applicability as a tool devised to guide museum professionals and curators in the process of implementing gender in heritage work. Grahn is well aware that working towards a greater integration of gendered perspectives in heritage institutions also entails relying on the knowledge of gender experts: «To apply a gender or diversity perspective requires skills, competence and acquired knowledge, which surprisingly enough is not especially evident in current job advertisements for new positions in heritage institutions»<sup>95</sup>. But even if in-house experts are not always available, Grahn’s model could still be employed to raise the gender awareness of the leading management team in any given institution.

Smilla Ebeling’s guidebook *Museum & Gender. Ein Leitfaden* (2016), developed in close dialogue with the staff members of four regional museums in Germany, is explicitly designed for all types of museum actors, including staff and volunteers without prior knowledge of gender. As Ebeling rightly remarks, transferring «research results into applicable means for museums, particularly for museums with little financial and personal resources»<sup>96</sup> is as important a challenge as producing more elaborate research on the topic of gender and museums. Organised around a series of questions and sub-questions grouped under five categories (representation; forms of mediation; workforce structure; target groups; and budget), Ebeling’s concise booklet aims to raise awareness about the complexity of gender issues in museums, by simply posing targeted questions which encourage museum staff to reflect more critically on their own

<sup>94</sup> Grahn 2018, p. 263.

<sup>95</sup> Ivi, p. 259.

<sup>96</sup> Ebeling 2018, p. 76.

practices<sup>97</sup>. For Grahn and Ebeling, gender politics issues should be tackled in the heritage sector at both micro- and macro-levels, fostering collaborations between scholars and museum professionals that help to bring theory and praxis into closer contact.

Finally, it is worth mentioning that the debate on gender and heritage is also being conducted in what has come to be defined as “para-academia”, namely the lively sphere where bloggers regularly intervene, capturing the attention of a diversified audience. One example among many is the Gender Equity in Museums Movement (GEMM), «a coalition of individuals (and organizations) committed to raising awareness about gender inequity in the museum workplace and offering resources for change»<sup>98</sup>. Several specific concerns are addressed in the various blogs linked to the GEMM website, from the gender pay gap, to questions of leadership and inclusivity. The latter is particularly prominent in «The Inluseum» project, launched in 2012 by Aletheia Wittman and Rose Paquet Kinsley<sup>99</sup>. While the Inluseum blog functions as a platform for critical dialogue, the project also offers «actionable suggestions» to heritage institutions about how to enact inclusion. Once again, it is the fruitful intermingling of critical reflection and praxis that characterises the vivacious exchange of opinions and experiences occurring in the para-academic space of museum blogs.

#### 4. Conclusion

The aim of this overview of the critical literature on gender and cultural heritage has been twofold: first, to showcase the richness of a debate that may occupy a marginal position in the broader fields of heritage studies and museology, but is in no way irrelevant to the challenges now faced by heritage institutions; secondly, to draw attention to concrete proposals and suggestions formulated in the literature under review. These proposals are characterised by varying degrees of specificity and may not always be articulated in operational terms, but they all spring from the same commitment to turn criticism into transformative action. It is worth summarising, in a more schematic manner, the recommendations and suggestions that scholars have put forward as strategies for change.

1. The use of gender-blind language (in texts, documents, conventions, museum interpretations etc.) ought to be avoided as it tends to perpetrate

<sup>97</sup> Ebeling 2016. Ebeling's guidbeook is in German; it is to be hoped that it will soon be translated into English and disseminated more widely.

<sup>98</sup> See <<https://www.genderequitymuseums.com/about-us>>, 25.05.2018.

<sup>99</sup> See <<https://inluseum.com/about/>>, 25.05.2018.

- masculinist assumptions under the false pretence of neutrality. Explicit recognition of gender is appropriate in all heritage situations.
2. Devising a specific framework of gender analysis suitable for the heritage sector would go a long way towards ensuring that indifference or blindness to gender and diversity issues is not automatically reproduced.
  3. 'Counting' or number crunching is a useful strategy to call institutions out for sexist practice. Quantitative analyses that expose overt discriminations in heritage institutions and the art world are necessary, since gender equality is still a *goal* not an accomplished *fact*.
  4. Feminist epistemologies and gender knowledge are powerful intellectual tools to push for changes in heritage discourse and museum practices. While this proposition has a theoretical rather than practical bent, it has given rise to interesting experiments such as, for instance, Robert's applied intersectional approach to museums, Hein's potential «modifications» and Reilly's ethically inflected notion of «curatorial activism».
  5. Develop guidelines and models to help museum and heritage professionals achieve greater integration of gender and diversity issues in museum exhibitions. Guidelines and toolkits for gender mainstreaming in the development sector are not lacking; what scholars like Grahn and Ebeling are proposing are models targeted specifically to the museum sector, with an emphasis not only on gender but also on other forms of difference.

While these suggestions may not amount to a fully-fledged programme or plan of action, they do provide a blueprint of dissent that helps identify structural problems and imagine alternative pathways to viable solutions. After many decades of women's activism, when commitments to mainstreaming gender equality are being endorsed on a global scale, and gender research is growing fast in terms of size and complexity, it is quite surprising that the heritage sector should prove rather reluctant to welcome gendered perspectives, as several of the scholars whose work I have considered in this article repeatedly claim. «It would seem so simple», Griselda Pollock avers,

to imagine, document and archive a history of twentieth-century and contemporary art that is historically inclusive not only in terms of gender but also of other sites and axes of difference that currently function to render many peoples, experiences and positions invisible. But it is not. For the entire feminist enterprise has not yet been able to fully explain and change the conditions under which the simplest premise of historical accuracy was refused and even rendered unthinkable or incompatible with what emerged in its place as the history of art and the value system by which it would operate<sup>100</sup>.

Whether one agrees entirely or only partially with Pollock's assessment, the point she makes about the «simplest premise of historical accuracy» being disregarded in art history as well as, one could add, in many representations

<sup>100</sup> Pollock 2010, p. 135.



and narratives that heritage institutions offer to the public, should give pause for thought. In what Gábor Sonkoly and Tanja Vahtikari define as the «third cultural heritage regime», characterised by an expansion of cultural heritage «in terms of concepts, significance and numbers of sites and elements» and by a shift towards a «value-oriented (or subject-oriented) approach»<sup>101</sup>, Pollock's criterion of simple "accuracy" may stand a better chance of being adopted more widely. Much will depend, of course, on the willingness of scholars and critics, like Pollock herself, to go on interrogating the various authorised heritage discourses that reproduce, at the local, national and international level, gender-blind selection and interpretation criteria. Ultimately, whether gendered perspectives will become mainstream, or remain proudly marginal, the demand for change forcefully articulated in all the contributions this article has reviewed is likely to gain further traction in the years ahead, as museums and heritage institutions look for novel ways to re-imagine their social and cultural role.

### *References / Riferimenti bibliografici*

- Ashton J. (2017a), *Why Feminism and Museums?* In Ashton 2017b, pp. 43-58.
- Ashton J, ed. (2017b), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, vol 1. Edinburgh: MuseumEtc Ltd.
- Ashton J, ed. (2018), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, vol 2. Edinburgh: MuseumEtc Ltd.
- Baldwin J., Ackerson W. (2017), *Women in the Museum: Lessons from the Workplace*, New York: Routledge.
- Barad K. (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press.
- Bergsdóttir A. (2016), *Museums and Feminist Matters: Considerations of a Feminist Museology*, «NORA-Nordic Journal of Feminist and Gender Research», 24, n. 2, pp. 126-139.
- Bergsdóttir A., Hafsteinsson S. (2018), *The fleshyness of absence: the matter of absence in feminist museology*, in Grahn, Wilson 2018, pp. 99-111.
- Blake J. (2015), *Human Rights Dimensions of Gender and Intangible Cultural Heritage*, «Human Rights Defender», 24, n. 2, pp. 5-7.
- Blake J. (2016), *Gender and the 2003 Intangible Cultural Heritage Convention*, «World Heritage», n. 78, pp. 56-57.
- Braidotti R. (2013), *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press.
- Bourdeau L., Gravari-Barbas M., Robinson M., eds. (2015), *World Heritage, Tourism, and Identity: Inscription and Co-Production*, London: Routledge.

<sup>101</sup> Sonkoly, Vahtikari 2018, p. 11.

- Butler J. (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, «Theatre Journal», 40, n. 4, pp. 519-531.
- Butler J. (1993), *Bodies that Matter*, London: Routledge.
- Conlan A, Levin A. (2010), *Museum Studies Texts and Museum Subtexts*, in Levin 2010, pp. 299-310.
- Crenshaw, Kimberlé (1989), *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «University of Chicago Legal Forum», 1989, n. 1, pp. 139-167.
- Criado Perez C., *Caroline Criado Perez on fighting for a female statue in Parliament Square*, «The Financial Times», 7 December, 2017.
- Deepwell K. (2006), *Feminist Curatorial Strategies and Practices since the 1970s*, in *New Museum Theory and Practice*, edited by J. Marstine, Oxford: Blackwell, pp. 64-84.
- Dimitrikaki A. (2010), *Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons*, in *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, edited by K. Kivimaa, Tallinn: Tallinn University Press, pp. 19-39.
- Dimitrikaki A, Perry L., eds. (2013), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*, Liverpool: Liverpool University Press.
- Disch L., Hawkesworth M., ed. (2016), *The Oxford Handbook of Feminist Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Ebeling S (2016), *Museum & Gender. Ein Leitfaden*, Münster: Waxman.
- Ebeling S. (2018), *Naturing Gender and gendering nature in museums*, in Grahn, Wilson 2018, pp. 61-78.
- Graham B., Howard P., eds. (2008), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Aldershot: Ashgate.
- Grahn W. (2011), *Intersectionality and the Construction of Cultural Heritage Management*, «Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress», 7, n. 1, pp. 222-250.
- Grahn W. (2018), *The politics of heritage: how to achieve change*, in Grahn, Wilson 2018, pp. 255-268.
- Grahn W, Wilson R., eds. (2018), *Gender and Heritage: Performance, Places and Politics*, Abingdon: Routledge.
- Harding S. (1993), *Rethinking Standpoint Epistemology: What is “Strong Objectivity?”*, in *Feminist Epistemologies*, edited by L. Alcoff, E. Potter, New York: Routledge, pp. 49-82.
- Harrison R, (2013), *Heritage: Critical Approaches*, Abingdon: Routledge.
- Harrison R. (2015), *Beyond “Natural” and “Cultural” Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene*, «Heritage & Society», 8, pp. 24-42.

- Hein H. (2010), *Looking at Museums from a Feminist Perspective*, in Levin 2010a, pp. 53-64.
- Hill O. (1877), *Our Common Land (and Other Short Essays)*, London: Macmillan.
- Iskin R. (2017), *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, Abingdon: Routledge.
- Jones A. (2016), *Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?)*, «OnCurating», 29, pp. 5-20,  
 <<http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminist-subjects-versus-feminist-effects-the-curating-of-feminist-art-or-is-it-the-feminist-curating-of-art.html#.WrIsURP48U0>>, 23 January 2018.
- Karp I., Lavine S., eds. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Krasny E. (2015), *Feminist Thought on Curating: On Method*, «OnCurating», 26, pp. 53-71,  
 <<http://www.on-curating.org/issue-26-reader/the-curator-and-her-double-the-cruelty-of-the-avatar-copy.html#.WrKgzhP48U>>, 23 January 2018.
- Krasny E. (2016), *Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating*, «OnCurating», 29, pp. 96-107,  
 <<http://www.on-curating.org/issue-29-reader/curatorial-materialism-a-feminist-perspective-on-independent-and-co-dependent-curating.html#.WrIs1xP48U0>>, 8 February 2018.
- Krasny E, Fraunemuseum Meran, eds. (2013), *Women's Museum Frauen Museum: Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art. Politiken des Kuratorischen in Feminismus, Bildung, Geschichte und Kunst*, Wien: Löcker Verlag.
- Landry B. (2007), *Race, Gender and Class: Theory and Methods of Aanalysis*, London: Routledge, 2007.
- Levin A., ed. (2010a), *Gender, Sexuality and Museums: A Routledge Reader*, London: Routledge.
- Levin A. (2010b), *Introduction* in Levin 2010a, pp. 1-15.
- Levy J. (2013), *Gender, Feminism, and Heritage*, in *Heritage in the Context of Globalization: Europe and the Americas*, edited by P. Bihel, C. Prescott. London: Springer, pp. 85-94.
- Logan W., Craith M., Kockel U., eds. (2016), *A Companion to Heritage Studies*, Chichester: Wiley Blackwell.
- March C, Smyth I, Mukhopadhyay, eds. (1999), *A Guide to Gender-Analysis Frameworks*, London: Oxfam.
- Massey, D. (1996), *Space, Place and Gender*, Oxford: Polity Press.
- Meade T., Weisner-Hanke M., eds. (2008), *A Companion to Gender History*, Oxford: Blackwell.

- Moghadam V., Bagheritari M. (2007), *Cultures, Conventions, and the Human Rights of Women: Examining the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage, and the Declaration on Cultural Diversity*, «Museum International», 59, n. 4, pp. 9-18.
- Moser, C. (1993), *Gender Planning and Development: Theory, Practice, and Training*, London: Routledge.
- Nochlin L. (1988), *Why Have There Been No Great Women Artists?[1971]* In *Women, Art and Power and Other Essays*, by L. Nochlin, Newcastle: Westview Press, 1988, pp. 147-158.
- Pollock G. (1999), *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge.
- Pollock G (2010), *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive in Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, edited by M. Hayden, J. Sjöhom Skrubbe, Newcastle: Cambridge Scholar, pp. 105-140.
- Porter G. (1995), *Seeing Through Solidity: A Feminist Perspective on Museums*, «The Sociological Review», 43, pp. 105-126.
- Puwar N. (2004), *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford: Berg.
- Reading A. (2015), *Making Feminist Heritage Work: Gender and Heritage*, in *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, edited by E. Waterton, S. Watson, London: Palgrave Macmillan, pp. 397-413.
- Reading A. (2016), *Gender and Memory in the Global Age*, London: Palgrave Macmillan.
- Reilly M. (2015), *Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes*, «ArtNews», May 26, <<http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>>, 8 February 2018.
- Reilly M. (2018), *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, New York: Thames & Hudson.
- Richter D. (2016), *Feminist Perspectives on Curating*, «OnCurating», 29, pp. 64-75, <<http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminist-perspectives-on-curating.html#.WrIrAxP48U0>>, 10 February 2018.
- Robert N. (2014), *Getting Intersectional in Museums*, «Museums & Social Issues», 9, pp. 24-33.
- Rooney E. ed. (2006), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sherman D., Rogoff I. (1994), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Shortliffe S. (2015), *Gender and (World) Heritage: The Myth of a Gender Neutral Heritage*, in: *World Heritage, Tourism, and Identity: Inscription and*

- Co-Production*, edited by L. Bourdeau, M. Gravari-Barbas, M. Robinson, London: Routledge, pp. 107-120.
- Smith L. (2006), *Uses of Heritage*, Abingdon: Routledge
- Smith L. (2008), *Heritage, Gender and Identity*, in *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, edited by B. Graham, P. Howard, Aldershot: Ashgate, pp. 159-178.
- Sonkoly G., Vahtikari T (2018), *Innovation in Cultural Heritage Research: For an Integrated European Research Policy*, European Commission, DG for Research & Innovation.
- Spongberg M., Curthoys A., Caine B., eds. (2005), *Companion to Women's Historical Writing*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- UNESCO (2001), *Universal Declaration on Cultural Diversity*, UNESCO.
- UNESCO (2003), *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, UNESCO.
- UNESCO (2014), *Gender Equality. Heritage and Creativity*, UNESCO
- Tong R. (2014), *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Boulder, CO: Westview Press.
- Vergo P. (1989), *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Warner M. (1985), *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, New York: Atheneum.
- Waterton E., Watson S, eds. (2015), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*, London: Palgrave Macmillan.
- Wilson R. (2018), *The tyranny of the normal and the importance of being liminal*, in Grahn, Wilson 2018, pp. 3-14.
- Withers D. (2015), *Feminism, Digital Culture and the Politics of Transmission: Theory, Practice and Cultural Heritage*, London: Rowman & Littlefield.
- World Heritage and Gender* (2016), «World Heritage», n. 78.





# The landscape protection: a comparative approach to an idea

Denise La Monica\*

## *Abstract*

This article aims to inquire the beginning of landscape protection in historical and comparative perspective. The laws and the official acts, that have been approved by different countries, are intended as a reliable evidence on the basis of which it would be possible to outline historical and geographic contexts for the development of landscape protection. The French, British and Italian contexts will be analyzed, approximately from the year 1864, when the law for protection of the Yosemite Valley was approved in the USA, to the year

\* Denise La Monica, Ph.D., Associate Research Scholar, Weinberg Fellowship, Italian Academy, Columbia University, e-mail: denise.lamonica@gmail.com.

This contribute has been developed in two stages: firstly, in 2015, I held two seminars on the beginnings of landscape protection in France and in the United Kingdom, thanks to the invitation by professor Salvatore Settis, in occasion of his Cattedra Borrominiana, that was coordinated by professor Christoph Frank, in Mendrisio University (Switzerland); secondly I had the opportunity of considering again these topics during my fellowship in the Italian Academy (New York, Columbia University) at the beginning of 2018 (January-April 2018). While I was thinking about composing

1906, when the first law was approved in France, in order to specifically and exclusively protect the landscape.

Questo contributo intende affrontare il tema della nascita della tutela del paesaggio in prospettiva storica e comparativa. Le leggi e gli atti ufficiali sono la fonte primaria di analisi, attraverso le quali si tenta di costruire una intelaiatura generale che consenta di individuare epoche e situazioni storiche in cui il paesaggio ha cominciato ad essere percepito, nelle sue varie sfumature, come un bene collettivo meritevole di protezione. I contesti analizzati sono Francia, Regno Unito, Italia e Stati Uniti a cavallo del Novecento, tra la norma istitutiva della protezione per la Yosemite Valley (1864) e l'approvazione della legge francese del 1906, la prima legge europea esclusivamente e appositamente dedicata alla tutela del paesaggio.

### 1. *Cultural heritage studies*

The studies on the protection of cultural heritage in historical perspective have traditionally been approached within domestic systems<sup>1</sup>, on the ground that every State not only has its own cultural heritage, characterized by its specific features, artists and institutions<sup>2</sup>, but also it is regulated by its own legal system, with its hierarchy of laws, its types of legal instruments and its fundamental constitutional principles<sup>3</sup>. Conventionally the 'cultural heritage'

a book on this topic, it appeared reasonable to me to propose an attempt of comparative reflection to the *Capital of Cultural Heritage*, one of the few scientific Italian journals that is clearly oriented towards this kind of topics. Consequently, I am very grateful to this journal and, particularly, to Professor Patrizia Dragoni who was kindly available to discuss my research. I must express my deep gratitude to Salvatore Settis, Donata Levi, David Freedberg, Barbara Faedda for their support; moreover I am very grateful to Giancarla Periti, Christoph Frank, Salvatore Aglioti, Susanna Mancini, Simona Cerutti, Magnus Schneider and Maddalena Spagnolo for their attention and interest and to Ilaria Pavan for her friendship.

<sup>1</sup> Assmann, Czaplicka 1995; Leerssen 2006; Poulot 2006, pp. 14-18; *Whose Culture?* 2009; Hutchinson 2013. Hobsbawm 2009, *passim*, about the Nation as a modern concept which has been developed in the 19<sup>th</sup> century; recently Thatcher 2018, who has mapped the «actors» in preservation of historic buildings in a clear graphic; on the words «monument», «historic monument» and «patrimoine» see Choay 2009, pp. 195-197, p. 209.

<sup>2</sup> For a general overview of the Italian legal system addressing the protection of cultural heritage in the second half of the 19<sup>th</sup> century: Mattaliano 1975; Bencivenni *et al.* 1987; Condemni 1993; *L'archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860-1890)* 1994; Gioli 1997; D'Alconzo 1999; Balzani 2003; Curzi 2004; on the Italian legal system in general Jalla 2003; Cecchini 2012; Levi, La Monica 2015. Regarding the Italian cultural heritage: Settis 2012; Settis 2014; Tosco 2014; Settis 2017. For a general overview of the British legal system: *The Conservation Movement* 2005; Mynors 1999; Glendinning 2013. For the French legal system: Auduc 2008a; *Il patrimonio culturale in Francia* 2007; Greenhalgh 2015; Thatcher 2018 in comparison with Italy; moreover Poulot 1988, *passim*. Ambrosini 1972, provides some general considerations about the development of the Roman Law in the Italian history and about the juridical concept of 'custom' (*consuetudine*), pp. 326-328.

<sup>3</sup> Poulot 2006, pp. 1-6. *I territori del patrimonio* 2016.

is intended here as a complex system of movable or immovable, tangible and intangible assets, whose conservation is a matter of public interest and which are considered as worthy of being protected for the current and future generations<sup>4</sup>. The identity, definition and composition of what we – as an individual, as a community, as a Nation or State – intend as 'cultural heritage' change in space and in time, according to many different and varying factors (political, historical, geographic)<sup>5</sup>.

This research will develop in historical perspective, with a comparative approach, and will focus on a part of 'cultural heritage' that we usually call 'landscape' or 'natural beauties'. Many States have developed their own vocabulary about this specific topic: in the Italian laws, we find the expressions «paesaggio» (art. 9 Cost. 1947; art. 2 *Codice dei beni culturali e del paesaggio* 2004) and «bellezze naturali» (L. 778/1922, Italy)<sup>6</sup>; the French law, dated to 1906, uses the expressions «sites naturels» and «monuments naturels» (see Appendix, doc. 4). Regarding the United Kingdom, the identification of the natural items is even more difficult: the word «landscape» appears in the legal system only from the *Harbors Act* (sec. 1), dated to 1964<sup>7</sup>. However, this does not mean that the concept had been previously absent from the British legal system or that other words would not have been used before for this concept. The expression «natural amenities» was used in the *Housing, Town Planning, &c. Act* (sec. 1), dated to 1919<sup>8</sup>; the word «beauty» was referred to natural items in the *Statute* of the National Trust, dated to 1907<sup>9</sup> and was

<sup>4</sup> Cassese 1975; Giannini 1976; Alibrandi, Ferri 2001. In the Italian tradition, the cultural heritage is primarily tangible; according to Giannini, the intangible assets are protected by means of legal tools through their tangible expressions; in other words, from the legal point of view, the Italian juridical system has been judged as capable of protecting the intangible heritage only by means of its tangible expressions. Indeed, one of the last modifications to the 2004 Italian Code for cultural heritage, that was added by means of the d.lgs. 62/2008, was exactly aimed at protecting the intangible heritage and the cultural diversities in case they were represented by tangible assets (art. 7bis: «qualora siano rappresentate da testimonianze materiali»); as a consequence, the Italian juridical system seems as still strictly connected with the material protection of the intangible heritage.

<sup>5</sup> For a general overview on the concept of 'cultural heritage', among many other possible citations: Poulot 2006, Gilliman 2010, Brunelli 2014. See also Vecco 2009.

<sup>6</sup> Colasanti, *et al.* 1935; recently a new version of this contribution has been issued: Gambi, Gregory 2000.

<sup>7</sup> *Harbours Act* 1964, Sec. 1: «“project” means: ... (b) other interventions in the natural surroundings and landscape including those involving the extraction of mineral resources» (available here: <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1964/40/schedule/3/paragraph/1#text%3Dlandscape%20>> 29.08.2018).

<sup>8</sup> *Housing, Town Planning, &c. Act* 1919, Sec. 1: «Provided that ... any scheme shall take into account, and so far as possible preserve, existing erections of architectural, historic, or artistic interest, and shall have regard to the natural amenities of the locality, and ... that the natural amenities of the locality shall not be unnecessarily injured...» (available here: <<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1919/35/contents/enacted>> 29.08.2018).

<sup>9</sup> *National Trust Act* 1907: «... the Association was incorporated for the purposes of promoting the permanent preservation for the benefit of the nation of lands and tenements (including buildings)

mentioned three times, jointly with the «natural interest», as something that must be preserved in the *Town and Country Planning Act*, dated to 1932 (sec. 1: «natural interest or beauty»)<sup>10</sup>.

Generally, the expression «cultural heritage» could be adopted here according to the main Italian law approved in 2004<sup>11</sup>. Indeed, the art. 2<sup>12</sup> establishes that «cultural heritage» is composed both of cultural goods and landscape goods («1. *Il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici*»). Moreover, according to the Italian *Code 2004* (art. 131), the «landscape» is defined as a portion of territory where the (historical) interaction between man and nature is «recognizable and expressive of the national identity». Therefore, in order to develop the current research and to create a shared and clear vocabulary at least in this preliminary contribute, I conventionally assume that all these different expressions (*paesaggio*, *bellezze naturali*, natural beauties, amenities, *sites naturels*, etc.), stemming from different legal systems, can refer to the same concept of landscape. This concept can be approximately described as an item that has been produced by nature and that has adopted an aesthetic value, on the basis of a long lasting (historical) interaction between man and nature. These factors (nature, man, history) might be considered as 'least common denominators' to shape the concept of landscape in this research<sup>13</sup>.

*of beauty or historic interest and as regards lands for the preservation (so far as practicable) of their natural aspect features and animal and plant life...»* <<https://www.nationaltrust.org.uk/documents/download-national-trust-acts-1907-1971-post-order-2005.pdf>> 29.08.2018.

<sup>10</sup> *Town and Country Planning Act* 1932, Sec. 1: Scope of planning schemes: «A scheme may be made under this Act with respect to any land, whether there are or are not buildings thereon, with the general object of controlling the development of the land comprised in the area to which the scheme applies, of securing proper sanitary conditions, amenity and convenience, and of preserving existing buildings or other objects of architectural, historic or artistic interest and *places of natural interest or beauty*, and generally of protecting existing amenities whether in urban or rural portions of the area».

<sup>11</sup> Juridical comments to the 2004 Code: Cammelli *et al.* 2004; Famiglietti, Tamiozzo 2005; Sandulli 2007; Famiglietti, Pignatelli 2015. On the Italian legal system see also: Aini 1991.

<sup>12</sup> This article 2 of the 2004 *Code* is extremely important in the Italian juridical tradition because it derives from the article 9 of the 1947 Constitution («*la Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico artistico della Nazione*»), which situates the protection of the historical and artistic heritage and of the landscape among its fundamental principles, see also Marini 2002; Settis 2012.

<sup>13</sup> The juridical sources are sometimes not taken in consideration by the literature interested in this topic: Cosgrove 1988, pp. 161-188, Chapter *American Landscape*, does not recall the official acts that had been approved to protect the wilderness or to create national parks. However, *ivi*, p. 14 defines the landscape as a «social product, the consequence of a collective human transformation of nature» and distinguishes it from the «wilderness».

## 2. *State of the art*

The history of protection of artistic, archaeological, architectural heritage has mostly been studied following the national criterion. For example, the formation of the administrative protection system and the destruction of immovable assets have recently been studied with regard to France in the 19<sup>th</sup> century<sup>14</sup>; moreover, the cultural debate about the notion of landscape in Europe has recently been reconstructed mainly from a philosophical and literary point of view<sup>15</sup>; the rise of the protection movement, related to cultural assets in the United Kingdom, in France and in Germany, has been widely studied<sup>16</sup>; the protection of Niagara Falls, as a case-study of diplomatic international activity, has shed light on an innovative perspective in comparative analysis<sup>17</sup>. Mostly in the Italian tradition, the laws and public acts (by-laws, petitions, public speeches, official requests, up to the laws at the highest level of the juridical hierarchy) are intensively used as a reliable source, in order to create a trustworthy framework, with which the cultural debate and historical reconstruction can be intertwined<sup>18</sup>. This last mentioned method is very profitable and has been already applied to the protection of landscape in Italy at the beginning of the 20<sup>th</sup> century<sup>19</sup> and then to the development of landscape protection, up to the current times<sup>20</sup>. A more general question arises about when, where and how the landscape began to be perceived as worth protecting as part of the larger cultural heritage, in order to reconstruct the origins and the development of the idea of protecting the landscape. This task can be achieved by following its history in different countries and in various cultural contexts, by pointing out the cross-references and the cultural exchanges and by using the laws as primary source.

### 2.1 *Method: the rules of the game*

In order to prompt possible answers to this question, the *laws* will be intended as the *primary source* of information: they will be considered as an historical source and, accordingly, they will be studied and interpreted on the basis of other sources (firstly the parliamentary debates). Moreover, the *laws* will be considered as the *point of arrival of previous long-term processes*, given that

<sup>14</sup> Auduc 2008, Greenhalgh 2015.

<sup>15</sup> Conwentz 1909; Walter 2004.

<sup>16</sup> Swenson 2011, 2013 and 2018.

<sup>17</sup> Hall 2012; see also Hall 2104.

<sup>18</sup> Gioli 1997; Balzani 2003 and 2004 (on the landscape protection in Italy); Settis 2010.

<sup>19</sup> Piccioni 1999 and 2014.

<sup>20</sup> Settis 2010 and 2012. The main urban planning law (l. 1150/1942), the Italian Constitution (1947, art. 9), the 'decentralization' decrees (D.P.R. 616/1977), the Galasso law (l. 431/1985) and the recent Cultural Heritage Code (d.lgs.42/2004) are the Italian legal pillars for protection of landscape.

they can be often assumed as the partial, not complete and last result of a long and hidden previous path. Beyond the already widespread appreciation of the romantic literature and of the landscape painting for the natural beauties<sup>21</sup>, my attention will be focused on the shift from the *cultural, abstract and theoretical appreciation* for them to the *concrete request for legal protection*. This kind of request aims to directly involve the public authorities in preserving an asset by acquiring it (expropriation procedure) or by controlling it, according to specific rules. In all these cases, an official body should be created and charged with the management of the assets to be preserved; consequently the official preservation requires a serious taking on of responsibility from the appointed public bodies. From this perspective, the laws can be interpreted as a conclusive outcome of compromises among different interests: private against public; local against national; economy against culture; tradition against progress. Nonetheless, besides all these limits, or maybe even more just for these social and political interactions that are at the core of every political system, the laws can also be considered as an *official statement of concern* for several interests or specific assets or social groups, and sometimes against or to the disadvantage of others. Precisely according to this role, the *laws* will also be considered as useful 'termini', *boundary stones*, in this research: the French law, which is dated to 1906, is the point of arrival.

With respect to the many important studies conducted on each national tradition, this research tries to add a different point of view in the analysis: the *comparative perspective* will indeed be used to propose cross-references, among the different legal systems, in order to follow and reconstruct the development of the idea of protecting landscape among different countries<sup>22</sup>. This means that it will be necessary as first to summarily outline the historical preservation profile of every State, in order to present some considerations about their historical approach to the protection of landscape.

## 2.2 Method: chronology and geography

Since the first laws for protection of landscape were mostly approved in the first three decades of the 20<sup>th</sup> century, the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> are worth analyzing in order to investigate not only the laws themselves, but also the cultural background, which led to the creation

<sup>21</sup> A recent overview in Hall 2016; further information in Walter 2004.

<sup>22</sup> Baldwin Brown 1905 presents an international overview at the beginning the 20th century: he collects rules from many countries in order to demonstrate that the United Kingdom also needs to be provided with a general law for protection of cultural heritage; Settis 2008, pp. 27-33. See also *Towards world heritage* 2011; *From plunder to preservation* 2013, with a large geographic view and a comparative approach, even if focused on the North-American and British legal systems.



of protection systems, especially the period from 1864 to 1906, that is from the Yosemite Act to the first French law that was specifically devoted to the protection of landscape. The 19<sup>th</sup> century is generally considered as the period in which the concept of 'Nation' has been particularly developed, alongside the concurrent need for self-representation<sup>23</sup>: not only statues, paintings and buildings, but also landscapes or natural amenities might have played the role of representing each Nation.

As for the geographical boundaries, three countries in Europe (France, Italy and the United Kingdom) will be compared with the USA. The French and Italian legal systems are very similar, because both of them derived from the Roman law system and were remarkably affected by the Napoleonic administrative reforms; but the contemporary history of these two countries was so deeply dissimilar that their legal systems for protection of cultural heritage, and specifically of the landscape, had developed in a very different manner<sup>24</sup>. On the contrary, the United Kingdom system presents some features that are completely different from the ones deriving from the Roman law system, such as the principle of the arm's length and the common law system<sup>25</sup>.

### 3. *The French legal frame*

In the 19<sup>th</sup> century, France was already a united State with its rules, bodies and administrative structures: the *Historical Monuments Commission* was created in 1837 and it was appointed with the 'classément' of the historical monuments; the first national law for protection of historic buildings was approved fifty

<sup>23</sup> Walter 2004; Hobsbawm 2009.

<sup>24</sup> Hall 2005, p. 148: in 1897 Robert Hunter assessed legislation from Europe, the USA and Canada and evaluated the French one as the most attractive.

<sup>25</sup> Cassese 2000; Allison 2000. A preliminary research on the first laws for the protection of cultural heritage in German area might be carried out on the basis of the information that is already available in literature. For instance, Baldwin Brown informs that a ministerial edict for the protection of places and trees was approved in Bavaria, in 1901 (Baldwin Brown 1905, p. 102); subsequently, in 1904 the Ministry of Interior sent a joint minute to the local authorities to invite them to be careful about the general appearance of their districts (Baldwin Brown 1905, p. 116); moreover, a general law was approved in order to protect the cultural heritage on 1<sup>st</sup> October 1902, in Hesse-Darmstadt; it included some articles (arts. 33-36), devoted to the protection of natural heritage (Baldwin Brown 1905, pp. 108-112, p. 116; Swenson 2013, pp. 297-298). The German area is very interesting for different reasons: 1) the foundation and development of the *Heimatschutz*, as a cultural movement which aimed at diffusing the awareness of the importance of landscape; 2) the approval of official acts for the protection of historical and natural assets by different local authorities; 3) the creation of local authorities in charge of protection of monuments. With regard to the protection of landscape, a general and specific law was still missing at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, even if the protection of natural beauties had been partially inserted in other laws. On these aspects: *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera* 2008.

years later, in 1887 (see Appendix, doc. 3)<sup>26</sup>. In this official act, some basic legal arrangements, which are usually displayed and applied in other legal systems too, can be singled out. Firstly, a law defines the necessary features that an immovable or movable asset must possess, in order to be listed under a specific protection system. These features usually consist of the presence of an 'interest', which is described through its 'type' (artistic, archaeological, historical, etc.)<sup>27</sup>. The procedure of selection (listing in United Kingdom; *classément* in France; *vincolo* in Italy) creates limits to actions (not to act) or obligations to actions (to actively engage, for example in maintenance, repair, restoration, etc.).

The first national law for protection of natural assets was approved in France in 1906<sup>28</sup>: it was the first law to specifically and exclusively regulate the «sites and *natural monuments* having artistic interest» (see Appendix, doc. 4). In this case, the law can be interpreted as a point of arrival, so it would be meaningful to start the analysis from its contents. In every Department of France, a Commission had to be instituted, in order to create a list of the *natural assets*, which had a «general interest under the *artistic* or *picturesque* point of view». After the insertion in this list, their owners were expected to declare their approval or not for the constraints deriving from the *classément*. If they accepted, they would not be able to modify the condition or aspect of their properties without permission of the Commission. Otherwise, in case the *classément* was not accepted, the Commission could decide to apply the expropriation procedure to acquire those properties<sup>29</sup>. This protection system, introduced by the 1906 Law (see Appendix, doc. 4), was based on the 'listing system' or *classément*, that had been already applied to the historical monuments according to the French law dated to 1887 (see Appendix, doc. 3).

<sup>26</sup> *Loi relative à la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique*, in *Recueil général des lois, décrets et arrêtés...*, Paris 1848-1964, tome XVII, Art. 15515. Challamel 1888 outlines a brief history of the protection movement in France, mentioning the most famous episodes (the «Guerre aux démolisseurs!», pronounced by Victor Hugo in 1832; the accusation of «vandalism» by Montalembert; the creation of the *Commission des monuments historiques*, in 1837). Challamel very clearly explained the limits in the Commission activity for the private buildings: if the owner had not accepted the limits that would have been imposed by the *classément*, the only weapons at the disposal of the public bodies would have been the expropriation procedure, but it required a long and expensive procedure (p. 9). On this law, another historic comment is Ducrocq 1889. On these themes, see Auduc 2008A with preceding bibliography.

<sup>27</sup> In some legal systems, as the Italian one, the 'kind of interest' must be combined with its 'intensity' as well as the intensity required to justify the protection with the 'ownership' of the asset: for instance, if the 'cultural' asset belongs to a private person, the intensity of the interest, that is required for the protection, must be higher than if it belongs to public bodies and changes according to its kind.

<sup>28</sup> *Loi pour la protection des sites et monuments naturels*, in *Journal officiel de la République Française*, 24<sup>th</sup> April 1906, p. 2762 (DOC. 4). On this law: Auduc 2008B, pp. 3-7; *La loi pour la protection des sites et monuments naturels* 1909.

<sup>29</sup> According to the law approved on March 3<sup>rd</sup> 1841, *De l'expropriation pour cause d'utilité publique* (<<https://www.legifrance.gouv.fr>> 29.08.2018).

The concepts of *picturesque*<sup>30</sup> and of «monuments naturels» play a very important role in this law, but they deserve to be accurately understood, on the basis of their occurrences in the 19<sup>th</sup> century juridical and literary production<sup>31</sup>. Among the many cases that could be mentioned regard the request for protection of natural beauties in France during the 19<sup>th</sup> century, one is particularly interesting because it presents the local request for juridical protection of some natural 'things' *before* the approval of a national law. In the Vosges Department, in 1863, during one of the work sessions of the *Société d'Emulation*<sup>32</sup>, a letter by the painter Lucien Rambaud denounced the destruction of «sites pittoresques»<sup>33</sup>. Against these damages, he suggested to the department to «buy these marvelous things», which were «charming for their geology and botany, for their admirable sites, for their lakes, waterfalls and historical memories»<sup>34</sup>. Theoretically, the Department approved the

<sup>30</sup> Landow 1971, Chapter 3.2; Marshall 2002; moreover Fusco 1982, pp. 767-768, summarizes the contents of the French literary genre of the *Voyages Pittoresques* in «descrizione di luoghi, di popoli, di costumanze tipiche». During the 19<sup>th</sup> century, the concept of 'picturesque' appears in many publications: for instance, in albums of illustrations that usually have the expression «*Vues pittoresques*» in the title or in charts or maps, which are very often entitled as 'plan pittoresques' and which illustrate the most interesting buildings and places in a geographic area; moreover, this adjective appears in titles of journals, which are dedicated to history, geography and local uses (from 1832, for example, *Le Magasin Pittoresque* was issued; from 1843 *Revue Pittoresque*; from 1860 *La Science Pittoresque*); finally, the adjective '*pittoresque*' is widely applied also to the titles of books devoted to the description of journeys to far and exotic countries, but also to inner and not well known French regions. Cachin 2006, pp. 295-343, part. p. 308 has stated that this kind of literature «reconnects France with its regional, rural and popular roots». *La France Pittoresque* (1835) by Abel Hugo, who was the brother of the more famous Victor, presents the knowledge of «beauties, of *natural curiosities* and country wealth» as a «source of noble pride for every Frenchman» and states that «both the general aspect and the *natural beauties* mirror the national identity».

<sup>31</sup> On the basis of my preliminary analysis, conducted on French sources, my hypothesis is that the expression «*monuments naturels*» was usually referred to monumental trees or rocks, isolated or in groups. For example, in 1873 the Guernica Oak was proclaimed as «natural monument» and the French Republican politicians addressed to it as the «father of the freedom trees», since it was the symbol of the Basque battle for their freedom (Balmont 1877, p. 282). In 1884 the Lebanon Cedar Trees were described as «monuments naturels les plus célèbres de l'univers» while some rude tourists were openly denounced for having damaged their bark by cuts (Reclus 1884, p. 696). Aymard 1861 dedicated a treatise to the «giant among stones», called «Henry IV Head» and described the similar rocks as «*monuments naturels de forme gigantesque et singulière*»; pp. 337-338; «*monuments naturels de grandiose structure et surtout par des monuments de l'époque celtique*», p. 540. See also Fleury 1877.

<sup>32</sup> In the Vosges Department, the *Société d'Emulation* was founded in 1825 from the fusion of two other previous societies, one dedicated to the archaeology and the other one to the agriculture. In 1829 this society was declared as «of public utility» and developed its activity by issuing its *Annales de la Société d'émulation du département des Vosges* from 1831.

<sup>33</sup> *Séance du 19 mars 1863*, and *Séance du 21 mars 1863*; in this last, p. 35, we can find the mention of the letter by L. Rambaud, which had been published still in 1863, but in a previous issue of the same journal, see Rambaud 1862.

<sup>34</sup> Subsequently this request was discussed in the official seat; the connected debate was published in *Vosges. Conseil général. Rapports et délibérations*, 26<sup>th</sup> August 1863, pp. 175-176.

general statement, but also admitted that unfortunately it did not have enough resources to buy the lands and the other assets (cascades, lakes) and to prevent them from transformation or even destruction. In the absence of a national law, and with limited financial resources, the local authorities recognized that, without a specific juridical instrument and with restricted concrete financial means, they could not protect them from destruction<sup>35</sup>.

Meanwhile, however, the scholars who were devoted to ancient history or natural history, geology or folkloric studies, were interested in preservation of «natural monuments»; the public debates and the newspaper articles pressured the official bodies or authorities to deal with these requests. For example, in 1879, inside the already existing *Commission for the historical monuments*, a subcommission was instituted in order to «conserve the *primitive monuments*, the most important *natural monuments* and the *erratic stones* whose conservation the scholars require»<sup>36</sup>. In 1880, an addition of 30.000 Francs to the annual financial report was asked for «the conservation of *megalithic monuments*» and of «*natural monuments*, whose preservation is equally required both by science and art»<sup>37</sup>. The general law for the protection of historical monuments, which was approved in 1887, included the «megalithic monuments» among the assets to be protected; on the contrary, the «erratic stones» were excluded because they were considered as connected only with the «geological history» (see Appendix, doc. 3)<sup>38</sup>. As a consequence, the natural assets were not perceived as worth protecting by a law yet.

In 1890, the *Touring Club de France* (TCF) was founded and started the issuing of its journal. It was a real mean of communication not only among its members, but also towards an even larger part of the society and the public institutions. Reports of travels, descriptions of excursions by bicycle, research for a safe way of living, pleasure of seeing beautiful scenery are only a few among the many features that we can easily find in every page of this journal. One of the battles, which were promoted by the TCF in these years, dealt with the protection of the four peaks of mountains called the 'Sons of Aymon'. In 1898 an article was dedicated to the protection of these mountain peaks, declaring that «les Quatre-Fils -Aymon, *roches curieuses*...étaient *menacés de destruction*»<sup>39</sup>. The 'Four Sons of Aymon' (Ardenne Region) took the name

<sup>35</sup> The law approved on 3<sup>rd</sup> may 1841 permitted the expropriation for public utility, but it was necessary to pay an indemnity to the private owner, see Tetreau 1881.

<sup>36</sup> *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, 1880, session 4<sup>th</sup> April 1880, pp. XIII-XIV.

<sup>37</sup> *Journal Officiel de la République Française*, 1880, pp. 4866-4867. This additional sum had finally been assigned to the classification and protection of «natural» and «megalithic monuments» but only three years later, in 1883, in *Revue General d'Administration*, 1883, pp. 411-413. On this theme, briefly also Auduc 2002, p. 87.

<sup>38</sup> See also Challamel 1888, p. 12.

<sup>39</sup> *Revue mensuelle. Touring Club de France*, 1898, 15, n. 8, p. 302, available here: <<http://gallica.bnf.fr/>> 29.08.2018.

from four local and legendary heroes, the sons of the king Aymon, who defended their territory against the evil tyrant Charle Magne<sup>40</sup>. To avoid the destructive use of the mountains as a quarry, a communication was sent to the local Prefect and to the General Council of Ardenne. Then, in a parliamentary seat (March 2<sup>nd</sup>, 1899), in a challenging way, Lucien Hubert, a republican deputy who came from the Ardenne Region, proposed to protect these mountains («site légendaire...site naturel») as «the first monument to the French Republic», in order to introduce the «naturels et légendaires» interests in the 1887 law, by means of an amendment<sup>41</sup>.

All these attempts reveal a widespread interest, to protect assets connected with nature. However, only in two cases it was possible to fulfill the task of protecting natural beauties. In the first case (1850), a part of the Fontainebleu forest, at risk of being cut down, was defended on the ground of a petition promoted by a group of painters belonging to the École de Barbizon, to preserve it as a source of images and inspiration for the painting art<sup>42</sup>. In the second case (1901), the source of the river Lizon was prevented from the transformation into an industrial plant: however, to protect its artistic aspect, the general law for the protection of water, just approved in 1898, was used<sup>43</sup>. While this kind of interest was growing in the civil society, also on the political side the protection of natural assets was developing in connection with the interest for local customs and traditions. In 1900 the *Fédération Régionaliste française* (F.R.F.) was founded<sup>44</sup>. One of its most important members was Charles Beauquier, deputy from Doubs in the Ardenne Region: he supported and promoted the law, which would have had his name, for the protection of natural beauties, in the institutional seats and in Parliament from 1901 to 1906, by using all the means of communication at his disposal<sup>45</sup>. The growing relevance of the

<sup>40</sup> *Protection des sites pittoresques* 1899.

<sup>41</sup> *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 2<sup>nd</sup> March 1899, pp. 616-619. M. Georges Leygues, who was Minister of the Culture (*Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*) in the years 1898-1902 after a first appointment in the years 1894-1895, agreed with the theoretical fairness of protecting these «natural beauties», but also admitted that, unfortunately, the scarcity of funds did not allow for their expropriation. The expropriation indeed was the only legal instrument available in this period for this kind of protection (about this speech, see *Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, 11<sup>th</sup> March 1899, n. 10, p. 85).

<sup>42</sup> Auduc 2008a, p. 320.

<sup>43</sup> On this issue, Barraque 1991.

<sup>44</sup> The journal of the *Fédération Régionaliste française*, firstly entitled *Correspondance Régionaliste*, then entitled *L'Action Régionaliste*, was another tool that was used to sustain this initiative. Thiesse 1992, p. 25 on Beauquier, p. 30 on the relationship between regionalism and the cultural local expressions.

<sup>45</sup> Beauquier sustained the need for a new administrative organization in France, which was aimed at giving wider autonomy to the local authorities. From 1901, Beauquier moved in three directions: he published a book entitled *La France divisée en Régions* (Toulouse, 1901), he founded the *Société pour la protection des paysages de France*; he presented his first proposal of law in the Chamber.

regionalist movement became an important political area of support for the protection of landscape as an expression of local identities<sup>46</sup>. The regionalist movement was founded on the idea that the expression of local identities could enforce the image of France as a powerful State; the landscape was often represented as one of the most relevant features for this kind of expression. Precisely these two tendencies – the shared interest toward the protection of the landscape and its political use as an expression of the local identities – helped to approve the general law for the protection of «sites and monuments naturels» in France in 1906. Subsequently, indeed, it would have been presented as a «loi essentiellement décentralisatrice»<sup>47</sup> and it was considered as a model by the other countries<sup>48</sup>.

#### 4. *The Italian legal frame*

While France was creating its national legal system regarding the cultural heritage, the national Italian State was still forming its first national offices, laws and institutions<sup>49</sup>. In the first forty years after the Italian unification (1860-1902), in spite of the many parliamentary debates concerning this issue, a law to protect the Italian heritage was not approved yet: in 1872 the minister Cesare Correnti presented the first bill for protection of the Italian cultural heritage, that had been written by Giovan Battista Cavalcaselle, an important art historian<sup>50</sup>. Subsequently, other bills were presented, but the Senators contrasted them asserting that the 'public utility' would have put in danger their private interests. Fortunately, the States which had already been in existence in Italy for centuries, the so called *Stati preunitari*, had already protected their cultural assets before the Unification; many laws had already been promoted

<sup>46</sup> Auduc 2002, p. 86: «*décentralisation artistique et littéraire*». The Provinces could represent the local needs and could more easily give voice to the local artistic, scientific and literary aspects. In this case, the new administrative organization was basically conceived and promoted as a channel of expression for the local cultural diversities. Revel 1992, pp. 858, 873. Roncayolo 1992, part. p. 886.

<sup>47</sup> *La loi pour la protection des sites et monuments naturels* 1909, p. 8. Four new proposals of laws were published in *La loi pour la protection des sites et monuments naturels* 1909: the first one about the distribution of energies; the second one against advertisement; the third one about the forests reserves and the fourth on urban planning.

<sup>48</sup> Falcone 1914 stated that the French law system was «the best and the most effective» (p. 75) in this field. De Montenach 1908, against the destruction of the Swiss landscape, in his book recalled a sentence from Ruskin («*le paysage est la visage aimé de la patrie*») and mentioned the speech, that was held by Charles Beauquier in parliament in occasion of the presentation of the French law.

<sup>49</sup> Gioli 1997; Balzani 2003 and 2004; Settis 2011; Cecchini 2012; Mozzo, Visentin 2014; Levi, La Monica 2015.

<sup>50</sup> Levi 1988.



and approved in previous centuries<sup>51</sup>, as well as the related administrations, often called *Commissioni* o *Deputazioni* o *Società*, had already been founded and diffusely distributed in the entire pre-unification area (then called *Commissioni Conservatrici Provinciali* from 1871 and recreated by decree of the Ministry of Public Education)<sup>52</sup>. Consequently, the protection of cultural heritage had already been part of both the Italian administrative structure and of its legal tradition. Therefore, thanks to this ancient and very widespread juridical tradition and thanks to the net of local Commissions, despite the lack of a national law, the Italian Unified State, was capable of protecting, at least in part, its cultural heritage for forty years, by maintaining these more ancient laws and structures in force<sup>53</sup>.

The first national laws for the protection of cultural (artistic, historical, archaeological) assets were approved in 1902<sup>54</sup> and in 1909<sup>55</sup>. In 1912, the law for protection of «ville, parchi e giardini» was approved (L. 688/1912), in order to protect specific, well recognizable and delimited parks; but the first law to protect the natural beauties as such was approved only ten years later, in 1922, thanks to the decisive civic engagement of the philosopher Benedetto Croce.

This delay in the protection of natural beauties could be explained through the still largely agricultural economy and the connected lack of an industrial development in Italy<sup>56</sup>, but also through the contrast between the private interests and the defense of public utility and public domain<sup>57</sup>. Nonetheless, the need for protection of the landscape was strongly perceived and debated

<sup>51</sup> The most known Italian laws, addressed to the protection of cultural heritage, have been issued as a collection since the end of the 19<sup>th</sup> century (Mariotti 1892, then Emiliani 1996). On the laws of the ancient Italian States: *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900* 1993; on Volterra, Bozzoli 2014; on Florence, Fileti Mazza 2006.

<sup>52</sup> *Del restauro in Lombardia* 1994; Foramitti 2004; Musacchio 2014; La Monica 2016.

<sup>53</sup> Challamel 1888, p. 12 misunderstood the contemporary Italian situation, thinking that the laws of the ancient States had ceased from being in force after the Unity; on the contrary, these laws remained in force, but it was very difficult to apply them (Gioli 1997, Settis 2011).

<sup>54</sup> L. 185/1902, *Disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità*, in *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*, 27<sup>th</sup> June 1902, n. 149.

<sup>55</sup> L. 364/1909, *Norme per l'inalienabilità delle antichità e delle belle arti*, in *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*, 28<sup>th</sup> June 1909, n. 150.

<sup>56</sup> On the different uses of Italian land between the second half of the 19<sup>th</sup> century and the period after the Second World War, see Haussman 1972, p. 125: «il miracolo economico, l'improvvisa e rapida espansione delle industrie...fu una svolta sconcertante, ... e segnò una rottura definitiva con la tradizione millenaria; rottura, si badi bene, che era iniziata già assai prima nelle altre Nazioni fortemente industrializzate dell'Occidente Europeo»; Calabi 1980; Insolera 1993 and 2001, pp. 1-10; Le Goff, 1982, p. 12 on the relationship between urban and rural space during the Mediaeval Age. Argan, Fagiolo 1972.

<sup>57</sup> Settis 2010 and 2012. «Che una legge in difesa delle bellezze naturali d'Italia sia invocata da più tempo e da quanti uomini colti e uomini di studio vivono nel nostro paese, è cosa ormai fuori da ogni dubbio»: this was the incipit of the speech held in Senate by Benedetto Croce, Minister of Public Instruction, on 25<sup>th</sup> September 1920 (A.S. 204). To enforce his statement, Croce reminds that two «ordine del giorno» had already been approved in 1905 and in 1908 in order to confirm the «necessità ed urgenza» of such a law.

by learned societies, naturalists and scholars interested in biology and botany, geology and natural sciences<sup>58</sup>.

With respect to other countries, the Italian situation was rather peculiar: on one side, the still largely agricultural economy and the lack of an industrial development in those years had as a result the preservation of traditional countryside; on the other side, however, the construction of railways and train stations and the enlargement of the towns influenced the urban surroundings. Belong to these years indeed the battles to protect the pine forest of Ravenna, which led to the approval of a specific law in 1905, as well as many other local debates on the destruction of some local natural sites or aspects. The most important among these local debates were recalled by the famous article written by Corrado Ricci and published in *Emporium* in 1905, which transformed numerous, differentiated and still not widely known questions in a national larger issue. Approximately from this year, and thanks to this article, the question of Italian landscape became a national matter; indeed, the first draft of a law for protection of the cultural heritage in its entirety was presented in 1908 and it also included «i Giardini, le foreste, i paesaggi, le acque, e tutti quei luoghi ed oggetti naturali che abbiano interesse storico, archeologico e artistico» (art. 1, c. 2). Nonetheless, this passage of the law was cancelled, and the law was approved in 1909, but including only the archaeological, artistic and historical heritage and postponing the question of the landscape<sup>59</sup>.

### 5. *The British legal frame*

In 1871 John Lubbock (1834-1913), an archaeologist, expert of natural sciences and pupil of Charles Darwin, received a telegram about the construction of some cottages near the prehistoric site of Silbury Hill (Avebury), a funerary hill (*tumulus*) already studied and dated to the prehistory. To stop the cottages, no legal instrument was available yet: so Lubbock *bought* the land with the prehistoric hill with his *own money* and prevented it from being damaged. However, despite his wealth, he could definitely not buy all the sites and monuments at risk! On the contrary, this peculiar case made him understand that the archaeological remains were in danger and that it was necessary to approve official legal instruments to carefully protect them and «the land around them»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Piccioni 1999 and 2014.

<sup>59</sup> On these topics, here only briefly mentioned, Piccioni 1999 and 2014; Settis 2010 and 2012; Balzani 2003 and 2004.

<sup>60</sup> Challamel 1888, pp. 20-21; Chippindale 1983; Delafons 1997; Patton 2007, p. 102; Emerick 2014, pp. 29-69. In 1873, the law draft was presented in Parliament for the first time (*Ruskin and the Environment*, p. 114) and subsequently it was presented again every year. In 1881 Lubbock

After ten years of parliamentary battles, in 1882 the *Ancient Monuments Protection Act* was approved but it protected only the prehistoric remains (see Appendix, doc. 2)<sup>61</sup>; in the same years, the protection of «open spaces», promoted by the *Commons Preservation Society*, was somehow «overlapping» respect to that of «places of beauty» and «natural monuments», with the fortunate result that, sometimes, natural beauties have been protected as «open spaces and green lands»<sup>62</sup>. The interest in the protection of natural beauties or amenities appears even more as strictly connected with their contemporaneous destruction or transformation<sup>63</sup>. Notwithstanding the strong pressure in public opinion on these topics<sup>64</sup> in the United Kingdom, no law was available, so that it was continually necessary to alert the public, to create alliances, to find argumentations and rhetorical strategies to win the battles, one by one. Obviously, the results were not always predictable: some of these battles indeed were lost and the natural beauties would have been consequently strongly modified. In some of these cases a movement of protest fought against the so called 'progress' destroying the natural beauties, by creating societies, by publishing articles in newspapers, by organizing conferences and public protests and, even, by sustaining concrete and legal opposition in the official public seats (by submitting parliamentary bills).

In these years, the *Commons Preservation Society* was founded (1865) and focused its attention on the protection of common grounds and green lands against their privatization<sup>65</sup>; in addition the landscape and the rural amenities started being protected by the *National Trust*, from 1895: according to the legal principle of the arm's length, this private body in a certain way plays the role

promoted the publication of a book entitled *Our ancient monuments and the land around them*, in order to make the public opinion aware of the risks the prehistoric monuments were running.

<sup>61</sup> Subsequently the types of «monuments» had been enlarged from the only «ancient» ones to those belonging to other periods («mediaeval structure, erection» or «remains»), see *Ancient Monuments Protection Acts* 1892 and 1900; Hall 2005, p. 149.

<sup>62</sup> Hunter 1907. In the *Appendix*, he added the *Ancient Monuments Protection Act* dated to 1882, 1892, and 1890 (defined «slight») and the 1906 French law. «Such places have been saved, not merely to provide so much open ground free from buildings, so much area for exercise and recreation, but also for the sake of beauty of view, of hill and wood, and also, sometimes, for instance, in the case of the New Forest, for the *perpetuation of the economic history of the land*, as visible evidence of the habits of the people from century to century» (p. 18).

<sup>63</sup> During the so-called 'industrial revolution', the impressive expansion of industries deeply modified the way of living, with terrible consequences on the health and safety of people. The urban growth was strictly intertwined with the abandonment of rural areas and affected the rural areas by means of railways and petrol stations; advertisements and metallic bridges.

<sup>64</sup> On the idea and perception of a radical change: Baldwin Brown 1903: «In a sense, the alterations of the last century are greater than all those the country has seen since its Teutonic conquerors settled down upon its fields, but even these transformations have not yet obliterated the timeworn landmarks, the significance of which the student of antiquity will train himself to seize» (p. 44). Choay 2009, pp. 198, 202 on the concept of 'industrial revolution'; Tarn 1980.

<sup>65</sup> Shaw, Lefevre 1896 and 1910.

that, in other countries or legal systems, belongs to the public administration<sup>66</sup>. The *Trust* acquires lands or estates by its resources or receives them by donors, and it is appointed to conserve and preserve them for future generations.

Among the most important personalities who fought for the protection of nature in the United Kingdom we must obviously mention two important art historians: John Ruskin and William Morris<sup>67</sup>. In Ruskin's reflection, the relationship between man and nature, or better between artifact and its social environment, is constantly present<sup>68</sup>. In 1871 Ruskin was so worried by the so called «land question» that he promoted the creation of a fund to buy and preserve the lands as such, green and open. Moreover, in 1876 he actively took a position in a debate «against Railways», by writing the introduction to a pamphlet against the railways in Cumberland<sup>69</sup>. Nonetheless, these battles show us that a general legal instrument was still unavailable: against the huge power of corporations, every battle for the protection of natural scenery should have been fought, case by case, finding the most allies and suitable arguments.

In 1896, after the many battles conducted over the construction of railways, in the *Light Railways Act*, a rule was introduced to facilitate the protection of «any building or other object of historical interest, or ... any natural scenery»<sup>70</sup>. Subsequently, the need for regulation of the development of urban and rural areas was perceived and approached firstly by means of the *Housing, Town Planning Act* regarding the urban structures (1909); then by means of the *Town and Country Planning Act* (1932): in this act the 'planning' of the countryside became compulsory among the activities that had to be achieved by the public administration in the management of the territory<sup>71</sup>.

<sup>66</sup> Hall 2005. On the principle of the «arm's length», see also, *Cultural Policy and Democracy*, ed. By Geir Vestheim, 2016: it consists of the different allocation among various public or private bodies of different activities in order to avoid overlapping interests.

<sup>67</sup> Some years after the foundation of the *Society for protection of ancient buildings* (1877), in 1884 William Morris wrote that «our towns must not eat up the fields and natural features of the country», evidently aiming at focusing the attention on the wider problem of the British Countryside. Thompson 1955 and 1976, pp. 26-27, 50, 226-243; Donovan 2008. Given the great importance of the beliefs and ideas of William Morris in this field, it is not possible to treat them in an enlarged and sufficiently developed manner; here it is only possible to mention him, inviting to take in consideration the relative very wide bibliography (*From William Morris* 2005).

<sup>68</sup> *Art and Socialism*, in *Collected Works*, XXIII, p. 209, mentioned in *William Morris* 2010, p. 25.

<sup>69</sup> On the Lake District: Marshall, Walton 1981, pp. 204-219, and La Trobe Bateman 1884; Harwood 1895; Readman 2018.

<sup>70</sup> Section 22, *Preservation of scenery and objects of historical interest*: in this case the Light Railways Commissioners should take in consideration the presented observations, but they were not obliged to respect them.

<sup>71</sup> It would be very interesting to focus the reflection on the consumption of rural areas promoted by some architects (Patrick Geddes, Ebenezer Howard and Raymond Unwin) approximately in the two first decades of the 20th century. Subsequently, the position of Patrick Abercrombie, expressed, for example in two articles published in 1912 and 1914 on these topics, the foundation of *The*

## 6. *The United States legal frame*

When Baldwin Brown, professor of History of Art at Edinburgh, published his book in 1905, he expressly aimed at promoting the approval of a general law for the protection of cultural and natural heritage in the United Kingdom<sup>72</sup>. The entire book is actually a commented collection of the legislation promoted by other countries to defend their cultural heritage. Only in the *Appendix*, he added a «Note» on the «care of monuments» and on the «protection of natural scenery» in the USA. Starting from the assumption that «the problems in a comparatively new country are however different from those that confront the denizens of the older historical lands», on one hand he described some protective measures, that had been already locally adopted by some States (Ohio, Illinois) in order to protect their historical assets; on the other hand, he pointed out the creation of Yellowstone Park in 1872 as «the first idea of preserving the amenity»<sup>73</sup>.

In the second half of the 19<sup>th</sup> century, the protection movement was effectively rising in the USA<sup>74</sup>: from the 1880s publications and public petitions began being presented for the protection of anthropological and archaeological heritage<sup>75</sup>; in 1872, the request for protection of natural areas achieved an important task with the institution of Yellowstone as a «national park» (see Appendix, doc. 6)<sup>76</sup>.

In addition, the Yosemite Valley and the Mariposa Grove Tree had already

*Town Planning Review* and the publication of *England and the Octopus* (1928) would be the main topics of a new and separate research.

<sup>72</sup> Baldwin Brown 1905, pp. 243-248; on him Cooper 2013 and 2014.

<sup>73</sup> Baldwin Brown 1905, pp. 243-248.

<sup>74</sup> Disalver 2016. See also: <<https://www.nps.gov/archeology/sites/antiquities/about.htm>> 29.08.2018.

<sup>75</sup> Lee 2006; Norris 2006; Sellars 2008; McManamon 2014 describe a series of events which, determined the subsequent approval of the Antiquities Act. Here I mention the most relevant of them, only to give the idea of the complexity and interest of this social and historical situation. In 1879 the *Archaeological Institute of America*, the *Bureau of Ethnology* in the Smithsonian Institute and the *Anthropological Society of Washington* were instituted; in 1879 F. Putnam published his archaeological *Report*; in 1897 Henry Lewis Morgan became President of the American Association for the Advancement of Science; from 1880 the ruins in New Mexico had been published (Pecos Ruin) and in 1882 a petition for their protection was presented to the Committee on Public Lands. In 1889 a petition was presented to protect Casa Grande Ruin, known from the 17<sup>th</sup> century. Congress authorized the President «to reserve from settlement and sale the land on which said ruin was situated and so much of the public land adjacent thereto as in his judgement may *have been* necessary for the protection of said ruin and of the ancient city of which it *was a part*» (March, 2<sup>nd</sup> 1889) (see also Lee 1970). This act was conceived similarly to that related to Yellowstone 1872, that was a sort of agreement between the State of Florida and the Federal Government, on the basis of which that important natural area was given as a grant to the California State and it would have remained at its availability only as long as the California would have respected the rules of the agreement (see Appendix, doc. 6).

<sup>76</sup> See also Joly 1884; Zittel 1885; Bryce 1912 and in general Runte 1979.

been protected thanks to the approval of a very special act in 1864, with which they were attributed as a «grant» by the Confederate Government to the California State (see Appendix, doc. 5)<sup>77</sup>. Then the Casa Grande Ruin (1889) and the battlefield of Chickamauga (1890) were protected as national parks too. In other words, these four examples demonstrate the application of a new protection system in the USA, largely in advance of many other countries and even before the USA general law for the protection of cultural goods, the *Antiquities Act*, which was approved later in 1906 (see Appendix, doc. 7)<sup>78</sup>.

Beyond the invention of specific innovative legal arrangements for natural areas, two other aspects are interesting in a comparative perspective: the foundation of a *Trustee of Public Reservations* in Massachusetts in 1891, before the foundation of the *National Trust* in the United Kingdom (1895)<sup>79</sup> and the probable important role played by the *General Land Office* in protecting public lands for different reasons (areas given to communities as a reserve or as a grant to build schools or hospitals or to cultivate specific products). In conclusion, what seems to be predictable at this stage of the research and on the basis of the up to now described sources and events, is that in the New World it was probably possible to experiment with new legal arrangements, which were still difficult to apply in the Old World. A private body, capable of managing public assets, indeed, was created in Massachusetts, before that the National Trust had been created in the United Kingdom; nonetheless it is arguable that the solid and stable relationships among some key figures on the two sides of the Atlantic Ocean should have influenced the development in the USA of this private and volunteering organization.

### 7. A comparison among different legal frames

The 'objects' of the laws in force in Italy, France, in the USA and in the United Kingdom during the 19<sup>th</sup> century deserve to be analyzed in order to understand how the idea of protecting landscape developed in different countries. Up to 1902 the *Editto Pacca* (1820) (see Appendix, doc. 1) was considered as one of

<sup>77</sup> Disalver 2016; Runte 1979 and 1990, Rothman 1989.

<sup>78</sup> Hays 1999 on the 'gospel of efficiency' of the Roosevelt Administration, pp. 65-73; p. 86 publishes a passage from a letter sent by President Roosevelt to Senator La Follette on February 19<sup>th</sup>, 1907: «My experience tends to make me believe ... that the point to be aimed is not so much an indiscriminate forbidding of all combinations for whatever purpose, but rather a *supervision* which will prevent noxious combination that does take place being in the interest of the public».

<sup>79</sup> Hall 2005, p. 137: the Bostonian landscape architect Charles Eliot, friend of James Bryce, travelled in London and in the Lake District in 1886; he was given a copy of the proposal by Robert Hunter to create the National Trust; about the parks, Bryce 1912.



the most important laws for protection of cultural heritage in Europe<sup>80</sup>. The items to be protected were indicated by means of a general definition «Antichità Sacre e Profane» and «Oggetti di Belle Arti»(art. 3)<sup>81</sup>. Moreover, whereas neither the «natural» interest, nor the protection of areas are present in this law, here we find only the protection of specific assets, defined on the basis of their types (pagan antiquities, Christian antiquities, objects of art).

In the United Kingdom, the *Ancient Monuments Protection Act* (1882) (see Appendix, doc. 2) protected only the monuments which had been inserted in the list attached to the law, with the land around them. The commentary of the law very clearly described the object of the protection:

The expression “ancient monuments to which this Act applies” means the monuments described in the Schedule hereto, ... and “ancient monument” includes the site of such monument and such portion of land adjoining the same...

The listed monuments were essentially the prehistoric ones (isolated stones, trenches, hills), still often difficult to recognize in their larger natural contexts; however, subsequently, in 1892 and 1900, other historical periods and types of objects were added among the protected assets.

In France, the 1887 law (see Appendix, doc. 3) addressed the «movable and immovable items whose conservation could have a national interest under the point of view of history of art» (art. 1, art. 8), that were movable assets, belonging only to public bodies, and immovable ones, both belonging to public and private bodies<sup>82</sup>. To be protected, these items had to present a «national

<sup>80</sup> Carpentier 1902, p. 1, published a translation in French of the Italian Law 185/1902, immediately after its approval, and connected it with the *Editto Pacca*. The Italian Law 185/1902 was admired because of its «hardness and inflexibility» and because it protected the general interest: «La décision avec laquelle elle fait passer le bien public et la conservation du patrimoine national avant l'intérêt privé, peut servir de modèle aux nations» (p. 2). According to Challamel 1888, the *Editto Pacca* was a model for the law approved in Greece for protection of antiquities (1834). The *Editto Pacca* can be considered as one of the most important outcomes of the secular papal juridical production on these themes, which went back up to – at least – an act by Martino V (1425, *Et si in cunctarum*, see also Curzi 2004). It was the main law of the Papal State and remained in force in Italy until the approval of the first law in 1902.

<sup>81</sup> In subsequent articles some specific types of objects are added to this general definition (doc. 1): collections of statues and paintings, museums of antiquities (Art. 7); objects which are precious for their antiquity, art and knowledge (Art. 13); engraved marbles (Art. 17); remarkable blocks of marble (Art. 18); paintings and mosaics (Art. 20). This is a typical way, that is used by legal sources, to point out objects or to describe rules: at first, the general rule is given, then the specific indications follow. In art. 54, other similar types of objects are indicated (Art. 54: «Statue, Busti, Bassi rilievi, Cippi, Lapidi, Sostruzioni, le stesse piccole Colonnette di Marmi»), that, had to be protected because of their rarity and beauty, as long as they were still existing in squares, streets and colonnades of Rome.

<sup>82</sup> The weak point of this law consisted in the fact that the listing and the correlated protection system could not have been applied, if the owner of the land had not agreed. In those cases, the only weapon available for the public authorities was the expropriation. For this reason, a few years after the approval, Beauquier proposed other laws aiming at improving the protection system.

interest» under the point of view of «history» or of «art». As a consequence, neither the British Act (1882), nor the French law (1887) included the 'natural interest' or larger areas; they protected only appointed assets, which had already been pointed out by a listing procedure.

On the contrary, the 1906 French law was the first national rule (see Appendix, doc. 4) which had been specifically approved to protect the landscape and which subsequently served as a model in many other national contexts, especially when the politicians of other countries tried to promote the approval of similar laws in their own countries (for example in 1920 in Italy). The precise objects of this law were «sites and natural monuments having artistic and picturesque interest» and the meaning of these expressions is fully explained and described by a comment published in 1909<sup>83</sup>:

A landscape is a part of territory whose different items form a picturesque or aesthetic set, because of the disposition of its lines, shapes and colors.

A site is a portion of landscape having a particularly interesting aspect

A natural monument is a group of items due to the nature, such as rocks, trees, irregularities of the ground and other features, which, all together or separately, create an aspect worth conserving

A landscape can comprehend some items purely natural or can include, in its set, some human works, such as structure, ruins, church towers, figures, urban sites, and so.

This comment explicates accurately all the types of natural items that have already been mentioned: the expression «natural monuments» is used for specific type of natural objects; the word «site» is used for places, which present interesting features as a whole; the «landscape» include both of them.

Passing to the USA, even before the French law, already in 1864, the protection of the Yosemite Valley and of the Mariposa Grove Tree was established by a really peculiar act<sup>84</sup>: «the “cleft” or “gorge” and the headwaters of the Merced River, and known as the Yo-Semite Valley» were «granted to the State of California» by the Congress (see Appendix, doc. 5). For its part, the State of California had to «accept this grant upon the express conditions that the premises shall be held for *public use, resort, and recreation*; shall be *inalienable* for all time». Currently it is still unclear who created and invented this specific juridical solution: against the assault of the private individuals who claimed for the settlement rights, the State of California took the role of not answering as not having ownership of the land. Nonetheless, this solution permitted the protection of all these assets, up to the year 1890, when the same area

<sup>83</sup> *La Loi pour la protection des sites et monuments naturels* 1909, pp. 7-8.

<sup>84</sup> *An act authorizing a grant to the state of California of the “Yo-semite Valley,” and of the land embracing the “Mariposa big tree grove*, June 30, 1864 (13 stat. 325), <[https://www.nps.gov/parkhistory/online\\_books/anps/anps\\_1a.htm](https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/anps/anps_1a.htm)> 29.08.2018.

became a National Park<sup>85</sup>. Moreover, the subsequent creation of Yellowstone as a national park in 1872 established that a tract of land was «reserved and withdrawn from settlement, occupancy, or sale» and «dedicated and set apart as a public park or pleasuring-ground for the benefit and enjoyment of the people». This juridical formulation was successful and would have been applied to other subsequent protected areas. In these two cases (1864, 1872) a tract of land had been withdrawn from the current use, set apart and destined to be preserved for the benefit of future generations.

## 8. Conclusions

Initially, in Europe, *specific types of objects* (monument; statue; painting; building; church) and *specific types of interest* (artistic, archaeological or historical) were protected by means of official acts. Only subsequently, *new types of interest*, such as the *natural* one, have been added. The *natural interest* is usually connected with sites, natural monuments, landscape. The *natural areas* were originally protected with legal instruments similar to those used for historical monuments or archaeological sites (listing, *classément*, restrictions). Nonetheless, different solutions were sometimes adopted, which were completely new and pragmatic, such as the foundation of societies specifically aiming at the protection of natural areas in the UK (CPS, NT)<sup>86</sup>. The protection of *cultural* assets was sometimes rhetorically used as a justification for promoting the preservation of *natural* assets as well. The connection of the natural heritage with the cultural one was intensively used in order to convince the Governments to approve rules for the protection of landscape<sup>87</sup>. In USA the fact that *an area* was given as a grant by the Government to a single State is an innovative procedure in the field of cultural heritage (Yosemite), but not in the field of the public lands management.

<sup>85</sup> *An act to set apart a certain tract of land lying near the headwaters of the Yellowstone river as a public park*, March 1, 1872 (17 stat. 32), <[https://www.nps.gov/parkhistory/online\\_books/anps/anps\\_1c.htm](https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/anps/anps_1c.htm)> 29.08.2018.

<sup>86</sup> More recently, the legal systems have developed other ways and tools to regulate the large areas, mostly by means of the 'planning' process (*Town and Country Planning Act*, 1932; L. 1497/1939 and L. 1150/1942, Italy).

<sup>87</sup> For example, when Beauquier held his first speech in Parliament to promote the law for natural beauties, he referred to the concept of «*vandalism industriel*», comparing in this way the natural heritage with the historical and artistic one, that had been previously affected by «*vandalism*».

*References / Riferimenti bibliografici*

- Ainis M. (1991), *Cultura e politica: il modello costituzionale*, Padova: Cedam.
- Alibrandi T., Ferri P. (2001), *I beni culturali e ambientali*, 4<sup>a</sup> ed., Milano: Giuffrè.
- Allison J.W.F. (2000), *A continental distinction in the Common Law. A historical and comparative perspective on English public law*, Oxford: Oxford University Press.
- Ambrosini G. (1972), *Diritto e società*, in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino: Einaudi, pp. 309-394.
- Argan G.C., Fagiolo M. (1972), *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, 1, *I caratteri originali*, Torino: Einaudi, pp. 731-779.
- Assmann J., Czaplicka J. (1995), *Collective Memory and Cultural Identity*, «New German Critique», 65, pp. 125-133.
- Auduc A. (2002), *Le budget des Monuments historiques 1830-1920: les moyens d'une politique de protection*, «Livraisons d'histoire de l'architecture», 3 pp. 75-102.
- Auduc A. (2008a), *Quand les monuments construisaient la Nation: le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris: Comité d'histoire du Ministère de la culture, Diffusion Documentation Française.
- Auduc A. (2008b), *La difficile question des paysages*, in *Droit et pratiques du patrimoine culturel immobilier. De la connaissance à la gestion locale*, Lyon: Université Jean-Moulin, pp. 3-11.
- Aymard M. (1861), *Le Géant du Rocher de Corneille au Puy-En-Velay*, in *Société académique du Puy-en-Velay et de la Haute-Loire*, «Annales de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy», vol. 22, pp. 315-370.
- Baldwin Brown G. (1903), *The Arts in Early England: The life of Saxon England in its relation to the arts*, New York-London: E.P. Dutton & Company, anche in <<https://archive.org/details/artsinearlyengla00browiala>>, 13.04.2018.
- Baldwin Brown G. (1905), *The care of Ancient Monuments*, Cambridge: Cambridge University Press, <<https://archive.org/details/careofancientmon00browuoft>>, 13.04.2018.
- Balmont J. (1877), *Les Chènes célèbres*, «Musée Unibversel», n. 1, pp. 279-286.
- 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.
- Balzani R. (2004), *Ricci, Rava, Rosadi e la cultura del paesaggio tra Francia e Italia*, in *Corrado Ricci 2004*, pp. 235-253.
- Barraque B. (1991), *La source du Lizon (ou les limites historiques du droit de l'environnement en France)*, «Revue Juridique de l'Environnement», n. 4, pp. 465-471.

- Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P. (1987), *Monumenti e Istituzioni*, Parte I, *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, Firenze: Alinea editrice.
- Bozzoli C. (2014), *Acciò resti in Volterra tale memoria: tutela del patrimonio nella Toscana del Settecento*, «Rendiconti», Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, 24, pp. 221-236.
- Brunelli M. (2014), *Heritage interpretation. Un nuovo approccio per l'educazione al patrimonio*, Macerata: eum.
- Bryce J. (1912), *National Parks. The need of the future*, in *National Parks*, American Civic Association, ser. 11, 6, December, pp. 6-15.
- Calabi D. (1980), *Genesis and the special characteristics of town-planning instruments in Italy*, in *The rise of Modern Urban Planning 1880-1914* 1980, pp. 55-71.
- Cammelli M., Barbati C., Sciullo G. (2004), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, Bologna: Il Mulino.
- Carpentier M.P. (1902), *Loi du 12 Juin 1902 (n. 185) édictant des dispositions sur la protection et la conservation des monuments et objets ayant une valeur d'art et d'antiquité*, «Annuaire de législation française et étrangère», 2, 2, pp. 277-289.
- Cassese S. (1975), *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, «Rassegna degli archivi di Stato», 35, nn. 1-3, pp. 116-142.
- Cassese S. (2000), *La storia e i caratteri dello Stato*, in *Ritratto dell'Italia*, a cura di S. Cassese, Roma-Bari: Laterza, pp. 163-187.
- Cecchini S. (2012), *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma: Gangemi.
- Challamel J. (1888), *Loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments historiques et des objets d'art: étude de législation comparée*, Paris: F. Pichon.
- Chippindale C. (1983), *The making of the first ancient monuments act, 1882, and its administration under General Pitt-Rivers*, «The journal of the British Archaeological Association», 136, pp. 1-55.
- Choay F. (2009), *Le patrimoine en questions*, «Esprit», 359, pp. 194-222.
- Colasanti A., Tozzi R., Parpagliolo L. (1935), s.v. *Paesaggio*, in *Enciclopedia Italiana*, <

- Cooper M. (2013), *Gerard Baldwin Brown, Edinburgh, and the Care of Ancient Monuments*, «The Historic Environment: Policy & Practice», vol. 4, n. 2, pp. 156-177.
- Cooper M. (2014), *Gerard Baldwin Brown and the preservation of Edinburgh's old town*, «Transactions of the Ancient Monuments Society», 58, pp. 134-154.
- Cosgrove D.E. (1988), *Social Formation and Symbolic Landscape*, Totowa, New Jersey: The University of Wisconsin Press.
- Curzi V. (2004), *Bene culturale e pubblica utilità: politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna: Minerva.
- D'Alconzo P. (1999), *L'anello del re: tutela del patrimonio storico-artistico nel regno di Napoli (1734-1824)*, Firenze: Edifir.
- De Montenach G. (1908), *Pour la visage aimé de la patrie*, Lausanne: Th. Sack-Reymond.
- Del restauro in Lombardia. Procedure, istituzioni, archivi 1861-1892* (1994), a cura di G.P. Treccani, Milano: Guerini Studio.
- Delafons J. (1997), *Politics and preservation: a policy history of the built heritage, 1882-1996*, Oxford: Alexandrine Press.
- Dilsaver L.M., edited by (2016), *America's national park system: the critical documents*, Lanham: Rowman and Littlefield.
- Donovan A.E. (2008), *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*, New York: Routledge.
- Ducrocq T. (1889), *La loi du 30 mars 1887 et les décrets du 3 janvier 1889 sur la conservation des monuments et objets mobiliers*, Paris: A. Picard.
- Emerick K. (2014), *Conserving and Managing Ancient Monuments: Heritage, Democracy, and Inclusion*, Suffolk, Gbr: Boydell & Brewer.
- Emiliani A. (1996), *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi stati italiani*, Bologna: Minerva.
- Emiliani A. (2016), *Il paesaggio italiano*, introd. L. Cervellati, Bologna: Minerva.
- Falcone L. (1914), *Il paesaggio italico e la sua difesa*, Firenze: Alinari.
- Famiglietti G., Pignatelli N. (2015), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Molfetta: NeldirittoEditore srl.
- Famiglietti G., Tamiozzo R. (2005), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 22*, Milano: Giuffrè.
- Fileti Mazza M. (2006), «Fuori di questi felicissimi stati...»: *esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 4.Ser. 8.2003(2006), 1/2, pp. 217-261.
- Fleury E. (1877), *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, Paris: H. Menu.
- Foramitti V. (2004), *Tutela e restauro dei monumenti in Friuli-Venezia Giulia, 1850-1915*, Udine: Terraferma edizioni.



- From William Morris: building conservation and the Arts and Crafts cult of authenticity, 1877-1939* (2005), ed. by C. Miele, New Haven, Conn; London: Yale University Press.
- Fusco M.A. (1982), *Il «luogo comune» paesaggistico*, in *Storia d'Italia, Annali*, 5, *Il paesaggio*, Torino: Einaudi, pp. 753-801.
- Gambi L., Gregory P. (2000), s.v. *Paesaggio*, in *Enciclopedia Italiana*, VI Appendice, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/paesaggio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paesaggio_%28Enciclopedia-Italiana%29/)>, 13.04.2018.
- Giannini M.S. (1976), *I beni culturali*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 26, pp. 3-38.
- Gilliman D. (2010), *The idea of cultural heritage*, New York: Cambridge University Press.
- Gioli A. (1997), *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione*, Roma: Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, anche qui <[archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderni/Quaderno\\_80.pdf](http://archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderni/Quaderno_80.pdf)> 29.08.2018.
- Greenhalgh M. (2015), *Destruction of cultural heritage in 19th-century France: old stones versus modern identities*, Boston: Brill.
- Hall D.W. (2016), *Romantic Naturalists, Early Environmentalists: An Ecocritical Study, 1789-1912*, London: Routledge.
- Hall M. (2003), *The politics of collecting: the early aspirations of the National Trust, 1883-1913*, «Transactions of Royal Historical Society», 13, pp. 345-357.
- Hall M. (2005), *Affirming Community Life: Preservation, National Identity and the State, 1900*, in *From William Morris: Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity 1877-1939*, edited by C. Miele, New Haven and London: Yale University Press, pp. 129-58.
- Hall M. (2012), *Niagara Falls: Preservation and the Spectacle of Anglo-American Record*, in *Towards World Heritage 2011*, pp. 23-44.
- Hall M. (2014), *Plunder or Preservation? Negotiating an Anglo-American heritage in the Later Nineteenth Century in the Old World and the New*, in *From Plunder to Preservation: Britain and the Heritage of Empire, 1800-1940*, edited by A. Swenson, P. Mandler, Oxford: Oxford University Press, in <<http://britishacademy.universitypressscholarship.com/view/10.5871/bacad/9780197265413.001.0001/upso-9780197265413-chapter-11>>, 13.04.2018.
- Harwood J.J. (1895), *History and Description of the Thirlmere Water Scheme*, Manchester: H. Blacklock and Company.
- Hausman G. (1972), *Il suolo d'Italia nella storia*, in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino: Einaudi, pp. 63-135.
- Hays S.P. (1999), *Conservation and the gospel of efficiency. The progressive conservation movement, 1890-1920*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Hobsbawm E.J. (2009), *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hunter R. (1907), *The preservation of places of interest or beauty*, Manchester: University of Manchester. University lectures.
- Hutchinson J. (2013), *Cultural Nationalism*, in *The Oxford Handbook of the History of Nationalism*, edited by John Breuilly, Oxford: Oxford University Press, anche in *I territori del patrimonio. Dinamiche della patrimonializzazione e culture locali (secoli XVIII-XX)*(2016), a cura di R. Balzani, Bologna 2016.
- <<http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/>> 29.08.2018.
- <<http://hansard.millbanksystems.com>> 29.08.2018.
- <<https://www.legifrance.gouv.fr/>> 29.08.2018.
- <<http://www.legislation.gov.uk/search>> 29.08.2018.
- <<https://www.nps.gov/parkhistory/hisnps/index.htm>> 29.08.2018.
- <<https://www.nps.gov/parkhistory/hisnps/NPSHistory.htm>> 29.08.2018.
- <<https://www.nps.gov/parkhistory/hisnps/NPSbooks.htm>> 29.08.2018.
- <<http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199209194.001.0001/oxfordhb-9780199209194-e-5>>, 13.04.2018.
- <<http://solone.sns.it/http://solone.sns.it/http://solone.sns.it/>> 29.08.2018.
- Il patrimonio culturale in Francia* (2007), a cura di M.L. Catoni, Milano-Napoli: Electa.
- Insolera I. (1993, 2001), *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970*, Torino: Einaudi.
- Jalla D. (2003), *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Milano: UTET.
- Joly C.J. (1884), *Note sur le Parc national de Yellowstone aux Etats-Unis*, Paris: Imprimerie G. Fougier et C.ie.
- La loi pour la protection des sites et monuments naturels* (1909), Paris: Société pour la protection des paysages de France.
- La Monica D. (2016), *I Quattro Mori: «un monumento caro alla popolazione e ammirato dai forestieri»*, in *I territori del patrimonio* 2016, pp. 95-133.
- La Trobe Bateman J.F. (1884), *History and Description of the Manchester Waterworks*, Manchester: T.J. Day.
- Landow G.P. (1971), *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton: Princeton Legacy Library.
- Le Goff J. (1982), *L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)*, in *Storia d'Italia, Annali, 5, Il paesaggio*, Torino: Einaudi, pp. 13-44.
- Lee R.F. (2006), *The origins of the Antiquities Act*, in *The Antiquities Act: a century of American archaeology, historic preservation, and nature conservation*, edited by D. Harmon, F.P. McManamon, and D.T. Pitcaithley, Tucson: The University of Arizona Press, pp. 15-34.
- Leerssen J. (2006), *Nationalism and the cultivation of culture*, «Nations & Nationalism», 12, 4, pp. 559-578.

- Levi D. (1988), *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi.
- Levi D., La Monica D. (2015), *La tutela del patrimonio culturale tra Stato e regioni, in L'Italia e le sue Regioni*, anche in <[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni\\_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale-tra-stato-e-regioni_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/)>, 13.04.2018.
- Marini F.S. (2002), *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Milano: Giuffrè.
- Mariotti F. (1892), *La legislazione delle belle arti*, Roma: Unione cooperativa editrice.
- Marshall D. (2002), *The Problem of the Picturesque*, «Eighteenth-Century Studies», 35, 3, pp. 413-437.
- Marshall J.D., Walton J.K (1981), *The Lake Counties from 1830 to the Mid-twentieth Century: A Study in Regional Change*, Manchester: Manchester University Press.
- Mattaliano E. (1975), *Il movimento legislativo per la tutela delle cose di interesse artistico e storico dal 1861 al 1939*, «Ricerca sui beni culturali», vol. I, Roma: Camera dei Deputati, pp. 3-88.
- McManamon F.P. (2014), *The Antiquities Act and how Theodor Roosevelt shaped it*, «The George Wright Forum», 31, pp. 324-343.
- Mozzo M., Visentin M. (2014), *Vicende di tutela in Friuli tra Ottocento e Novecento: monumenti, oggetti d'arte e paesaggio*, Udine: Terra Ferma Edizioni.
- Musacchio M., a cura di (1994), *L'archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860-1890): inventario*, Roma: Archivio centrale dello Stato, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- Mynors C. (1999), *Listed buildings, conservation areas and monuments*, London: Sweet & Maxwell.
- Norris F. (2006), *The Antiquities Act and the acreage debate*, «The George Wright Forum», 23, 3, pp. 6-16.
- Parpagliolo L. (1908), *La tutela dello Stato sui monumenti dell'arte e della storia*, «Rivista d'Italia», pp. 281-298.
- Parpagliolo L. (1912), *La tutela dei monumenti*, «Bollettino d'Arte», VI, pp. 431-449.
- Parpagliolo L. (1923), *La difesa delle bellezze naturali d'Italia*, Roma: Società Editrice D'Arte.
- Patton M. (2007), *Science, politics and business in the work of Sir John Lubbock: a man of universal mind*, Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate.
- Piccioni L. (1999, 2014), *Il volto amato della patria: il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*, Trento: Temi.
- Poulot D. (1988), *The Birth of Heritage: 'le moment Guizot'*, «Oxford Art Journal», 11, 2, pp. 40-56.

- Rimbaud L. (1862), *Lettre adressée à Messieurs les membres des Conseil general des Vosges*, «Annales de la Société d'émulation du département des Vosges», XI, cahier 2, pp. 345-348.
- Readman P. (2018), *Storied Ground: Landscape and the Shaping of English National Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reclus E. (1884), *L'Asie Antérieure*, in *Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes*, vol. 9.
- Revel J. (1992), *La région*, in *Les Lieux de mémoire*, a cura di P. Nora, vol. 3, II, Paris: Gallimard.
- Roncayolo (1992), *Le département*, in *Les Lieux de mémoire*, a cura di P. Nora, vol. 3, II, Paris: Gallimard.
- Rothman H. (1989), *Preserving different pasts*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Runte A. (1979), *National Parks. The American Experience*, Lincoln and London: The University of Nebraska Press, anche in <[https://www.nps.gov/parkhistory/online\\_books/runte1/contents.htm](https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/runte1/contents.htm)>, 13.04.2018.
- Runte A. (1990), *Yosemite: the embattled wilderness*, Lincoln and London: The University of Nebraska Press, anche in <[https://www.nps.gov/parkhistory/online\\_books/runte2/](https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/runte2/)>, 13.04.2018.
- Sandulli A.M. (2007), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano: Giuffrè.
- Séance du 19 mars 1863*, «Annales de la Société d'émulation du département des Vosges», 1863, XI, cahier 3, pp. 17-25.
- Séance du 21 mars 1863*, «Annales de la Société d'émulation du département des Vosges», 1863, XI, cahier 3, pp. 25-38.
- Sellars R.W. (2008), *A very large array: early federal historic preservation. The Antiquities Act, Mesa verde and the National Park Service Act*, «The George Wright Forum», 25, 1, pp. 65-120.
- Settis S. (2008), *Il patrimonio artistico tra scienza e politica: Europa e Italia*, «Arte+Architettura in Svizzera», 59, n. 1, pp. 27-33.
- Settis S. (2010), *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino: Einaudi.
- Settis S. (2011), *La tutela del patrimonio culturale*, in *Dizionario di Storia*, Treccani 2011, anche in <[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale\\_%28Dizionario-di-Storia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-tutela-del-patrimonio-culturale_%28Dizionario-di-Storia%29/)> 13.04.2018.
- Settis S. (2012), *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino: Einaudi.
- Settis S. (2014), *Se Venezia muore*, Torino: Einaudi.
- Settis S. (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, Torino: Einaudi.
- Shaw-Lefevre G.J (1896, 1910), *English Commons and Forests, then Commons, Forests and Footpaths. The Story of the Battle during the last Forty-five Years for Public Rights and Footpaths of over the Commons, Forests England and Wales*, London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell & Company Ltd.

- Swenson A. (2011), *The law's delay? Preservation legislation in France, Germany and England, 1870-1914*, in *Towards world heritage 2011*, pp. 139-154.
- Swenson A. (2013), *The rise of heritage: preserving the past in France, Germany and England, 1789-1914*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Swenson A. (2018), *Historic preservation, the State and nationalism in Britain*, «Nations and Nationalism», 24, 1, pp. 43-63.
- Tarn J.N. (1980), *Housing reform and the emergence of town planning in Britain before 1914*, in *The rise of Modern Urban Planning 1880-1914* 1980, pp. 71-97.
- Tatcher M. (2018), *Introduction: The state and historic buildings: preserving the 'national past'*, «Nations and Nationalism», 24, 1, 2018, pp. 22-42.
- Tetreau M.A. (1881), *Rapport sur les mesures à prendre pour assurer la conservation des monuments mégalitiques*, «Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme», 2, 12, pp. 93-100.
- The rise of Modern Urban Planning 1880-1914* (1980), edited by A. Sutcliffe, London 1980.
- Thiesse A.M. (1992), *L'invention du regionalisme à la Belle époque*, «Le Mouvement social», n. 160, pp. 11-32.
- Tosco C. (2014), *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Bologna: Il Mulino.
- Towards world heritage: international origins of the preservation movement, 1870-1930* (2011), edited by M. Hall, New York: Routledge.
- Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900* (1993), a cura di G. Fiengo, Napoli: Electa.
- Vosges (1863): *Vosges. Conseil général. Rapports et délibérations*, 26<sup>th</sup> August, pp. 175-176.
- Walter F. (2004), *Les figures paysagères de la nation territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities* (2009), edited by J. Cuno, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Zittel K.A. (1885), *Das Wunderland am Yellowstone: Vortrag*, «Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge», Ser. 20, 468, Berlin: Habel.

*Documentary appendix*

1. *Doc. 1. Editto Pacca, 1820*
2. *Doc. 2. Ancient Monuments Protection Act, 1882*
3. *Doc. 3. Loi... À La Conservation Des Monuments Et Objets D'art Ayant Un Intérêt Historique Et Artistique, 1887*
4. *Doc. 4. Loi Organisant La Protection Des Sites Et Monuments Naturels De Caractère Artistique, 1906*
5. *Doc. 5. Yosemite Act, 1864*
6. *Doc. 6. Yellowstone Act, 1872*
7. *Doc. 7. Antiquities Act, 1906*

*DOC. 1. Editto Pacca, 1820*

Bartolomeo per la Misericordia di Dio Vescovo di Frascati Card. Pacca della S.R.C. Camerlengo.

Gli antichi Monumenti hanno reso e renderanno sempre illustre, ammirabile, ed unica quest'alma Città di Roma. La riunione preziosa nel suo seno di sì auguste reliquie delle vetuste Arti, la gelosa cura di quelle che esistono, e che novellamente si dissotterrano, le vigili severe provvidenze, perché non si degradino, o si trasportino altrove lontane, sono i costanti e principali motivi, che attraggono gli Stranieri ad ammirarle, invitano la erudita curiosità degli Antiquari ad istituirne dotti confronti, ed infiammano la nobile emulazione di tanti Artisti, che d'ogni parte d'Europa quivi concorrono per farle scopo e modello de' loro studj.

Di ciò persuasi i Sommi Pontefici promulgarono savissime Leggi, che impedissero il trasporto di qualunque prezioso Oggetto antico fuori di Roma e dello Stato Ecclesiastico, e dettarono norme e discipline rigorose a regolamento degli *Scavi di Antichità*, e pel ritrovamento qualunque di *Monumenti d'Arte*.

Ma la dimenticanza di queste Leggi, e la trascurata osservanza delle medesime depauperarono Roma di molti insigni *Monumenti*. Quindi la Santità di Nostro Signore, felicemente Regnante, sommo protettore e vindice degli *antichi Monumenti*, alla cui conservazione e riparazione le sue cure clementemente e possibilmente rivolse in ogni tempo, desiderando porre un termine a tanti abusi e a tante perdite, con Suo Sovrano Chirografo del 1° Ottobre 1802 richiamò in pieno vigore le quasi annullate e già deluse disposizioni Legislative; dichiarò con saggia Munificenza, che si acquistassero gli Oggetti d'Arte, che fossero di maggior pregio ad arricchire i Suoi Musei, e de' quali ne rimanesse proibita l'estrazione, come si è eseguito, e provvide insieme puranco per l'avvenire all'acquisto dei medesimi Oggetti, che meritevoli di considerazione si rinvenissero negli Scavi, o che esistessero presso i Privati.



Ma quelle stesse passate vicende, che fecero temporaneamente perdere a Roma molti e molto stimabili e preziosi *Capi d'Opera per Arte, per Antichità e per Erudizione*, de' quali per un tratto di rettitudine, che ha fatto tanto onore ai Sovrani, dai quali è proceduto, fu avventurosamente ristorata, fecero del pari obliare le medesime più recenti prescrizioni Sovrane; per le quali cose Sua Beatitudine, intenta sempre alla speciale protezione delle Belle Arti, ci ha comandato coll'Oracolo della sua viva Voce di rinnovare, aggiungere e promulgare tutti quei Regolamenti, che tender possano a questo lodevole scopo, derogando alle passate Costituzioni, che vi si opponessero, e richiamandole in pieno vigore per il rimanente; poichè mentre a larga mano diffonde i suoi favori, non vuole che restino dimenticati que' necessarj riguardi ed ordinazioni, che col ricordato Suo Sovrano Chirografo non ha guari ordinò, e che tante Leggi Pontificie, e degli antichi Imperatori, aveano in ogni tempo decretato e stabilito.

In adempimento pertanto dei Voleri di Sua Santità, e per l'Autorità del Nostro Ufficio di Camerlengato, al quale privatamente appartiene la *cura degli antichi Monumenti*, e la protezione delle Arti, ordiniamo e comandiamo.

1. La Commissione di Belle Arti consultivamente stabilita da Noi per l'acquisto dei Monumenti d'Arte e d'Antichità ad ornamento dei Pontificj Musei, che testimonianze tanto rispettabili ci ha dato del più lodevole zelo, ed amore per le Arti stesse e per la Patria, rimane con Sovrana sanzione confermata ed ampliata, sempre però in via consultiva, e come il Consiglio permanente del Camerlengato in tutto quello, che concerne gli oggetti contemplati nella presente Legge.
2. Questa Commissione sarà composta dei seguenti Soggetti, Monsignor Uditore del Camerlengato pro tempore, Presidente; l'Ispettor Generale delle Belle Arti; l'Ispettore delle Pitture Pubbliche in Roma; il Commissario delle Antichità; il Direttore del Museo Vaticano; il primo Professore di Scultura dell'Accademia di S. Luca; uno dei Professori d'Architettura della medesima Accademia; e l'attuale Segretario della Commissione, successivamente al quale disimpegnerà stabilmente le di lui attribuzioni il Segretario Generale dei Musei.
3. Secondo il Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802, ha benignamente decretato e vuole Sua Santità, che Noi in figura di Supremo, ed indipendente Magistrato, abbiamo un'assoluta giurisdizione, vigilanza, e presidenza sopra le *Antichità Sacre e Profane*, sopra le *Belle Arti*, e quei che le professano, sopra gli Oggetti delle medesime non solo in Roma, ma anche nello Stato Ecclesiastico, e sopra le Chiese, Accademie non addette a Nazioni Estere, ed altre Società relative alle stesse Arti, niente affatto eccettuato, e con piena indipendenza da qualunque Persona ornata di qualsivoglia dignità anche Cardinalizia, e fornita di qualsiasi giurisdizione e privilegio.  
È nostra intenzione poi, che la nominata Commissione sotto la piena Nostra dipendenza ed ordini seco Noi concorra alla esecuzione della

presente Legge, e ci coadjuvi non meno in tutte le individuate attribuzioni, e più specialmente ancora nella ristaurazione e conservazione dei pubblici Monumenti di Antichità, e d'Arte, che ci sono dalle Apostoliche Costituzioni, e più particolarmente da Sua Beatitudine confidati.

4. Le Autorità singolari, a Noi subordinate, o deputate in qualunque ingerenza delle Belle Arti, ed alla conservazione, cura e vigilanza delle antiche cose, od alla esecuzione di qualsivoglia parte della presente Legge, non potranno d'oggi innanzi prendere alcuna disposizione o relativa provvidenza, se non vi sia la Nostra approvazione sul parere della Commissione, rimanendo revocata dalla stessa Santità Sua alle suddette Autorità singolari qualunque facoltà e privilegio, che potesse fare in contrario a questa determinazione. Ogni contravvenzione sarà onninamente punita colla remozione dai rispettivi impieghi.
5. Nelle Provincie dei Pontificj Dominj gli Emi Cardinali Legati, e i Prelati Delegati formeranno rispettivamente sotto la loro, e Nostra immediata dipendenza una Commissione ausiliaria a quella di Roma, composta di due probi ed esperti Professori, o di due Soggetti delle medesime assai intelligenti, i quali unitamente al Segretario Generale della Legazione o Delegazione invigileranno all'adempimento della presente Legge, conferendo con Noi per mezzo degli Emi Cardinali Legati o Prelati Delegati, in pari modo che la Commissione di Roma, sopra tutte le materie contemplate nella presente Legge. Nella Legazione però di Bologna e nella Delegazione di Perugia, le rispettive Accademie di Belle Arti, che ivi si trovano tanto lodevolmente istituite, presenteranno degli Accademici di merito, fra i quali saranno scelti e nominati i Componenti le rispettive Commissioni ausiliarie, secondo il metodo stabilito per le altre Provincie, e cogli stessi regolamenti e dipendenza.
6. La Nostra Commissione principale in Roma, e le ausiliarie nello Stato verranno regolate da particolari istruzioni e discipline, che saranno ad esse comunicate.
7. Qualunque Superiore, Amministratore, e Rettore, o che abbia comunque direzione di pubblici Stabilimenti, e Locali tanto Ecclesiastici, che Secolari, comprese le Chiese, Oratorj, e Conventi, ove si conservano *raccolte di Statue e di Pitture, Musei di Antichità sacre e profane*, e anche uno o più *Oggetti preziosi di Belle Arti* in Roma e nello Stato, niuna persona eccettuata, sebbene privilegiata e privilegiatissima, dovranno presentare una esattissima, e distinta *Nota degli Articoli* sopra espressi in duplo sottoscritta, con distinzione di cadaun pezzo, assegnando il termine di un mese in Roma, presso l'Ufficio dell'infrascritto Segretario e Cancelliere della Rev. Camera Apostolica, e nello Stato presso la Segreteria Generale della Legazione, o Delegazione entro il termine di due Mesi da computarsi dalla pubblicazione del presente; e queste assegni saranno ricevute gratuitamente. Una di tali Note rimarrà sempre nel suddetto Ufficio e

Segretarie Generali diligentemente conservata, e l'altra confrontata coll'Originale dalla Commissione di Roma, o dalle Commissioni ausiliarie delle Provincie, sarà senza spesa alcuna restituita al Proprietario, ambedue corredate di quelle avvertenze e considerazioni, che si reputerà espediente di farvi.

Dalle Provincie inoltre si dovrà rimettere a Noi anche una terza Copia legale di queste Note, per conservarsi nel suddetto Ufficio di Camera.

Chiunque non darà nel termine stabilito questa descrizione o la darà mancante, od inesatta, sarà condannato ad un'ammenda di Scudi Cento per ciaschedun'Oggetto non assegnato, alla qual pena soggiacerà del proprio.

8. I medesimi Superiori, Amministratori ec. saranno tenuti di renderci consapevoli della prima intenzione, che avessero di *alienare* in tutto o in parte gli Oggetti, che abbiano meritato le avvertenze e le considerazioni della Commissione di Roma, o delle Commissioni ausiliarie delle Provincie secondo le disposizioni del precedente Articolo, e ciò ancora nel caso che gli Oggetti medesimi avessero a mutar Proprietario per titolo anche diverso dalla vendita, esibendone *Nota* nelle forme ivi ordinate. Le contravvenzioni saranno punite con un'ammenda, non minore della metà del valore degli Oggetti disposti senza le volute cautele a carico dei suddetti Superiori, Amministratori ec.
9. Le Commissioni prenderanno cura diligente di visitare generalmente presso qualunque Proprietario e Possessore gli Oggetti di Antichità, e ritrovandone di singolare e famoso pregio per l'Arte o per l'Erudizione, dovranno di essi dare a Noi una speciale descrizione, ad effetto di *vincolare* i Proprietarij e Possessori suddetti a non poter disporre di tali Oggetti, che nell'Interno dello Stato, e con Nostra Licenza, anche per averne ragione di acquisto per conto del Governo, e rimanendo inoltre sempre obbligati nel caso di *alienazione* tanto il Venditore che il Compratore, a denunciare l'atto dell'*alienazione* stessa, sotto pena della perdita degli Oggetti per qualunque mancanza.
10. Tutte le volte che crederemo opportuno, ci riserbiamo di destinare delle Persone di Nostra particolare fiducia per verificare, se si conservino presso i Possessori gli Oggetti assegnati, o se siane stato fatto uso a norma della presente Legge.
11. Sarà permessa la vendita ed il commercio degli *Oggetti di Antichità e d'Arte*, non contemplati dell'Art. 7, liberamente se seguirà entro quest'alma Città di Roma.
12. Qualunque *Articolo e Oggetto di Belle Arti*, che voglia estrarsi dalle Provincie dello Stato per l'Estero, o da quest'alma Città di Roma per le Provincie o per l'Estero, sarà sottomesso alle più rigorose ispezioni, riserbata solamente a Noi la facoltà di permetterne la relativa *estrazione*,

e annullando conseguentemente per espresso comando di Sua Santità ogni ordinazione, abuso, e consuetudine in contrario.

13. La Nostra Commissione in Roma e le Commissioni ausiliarie nelle Provincie, saranno da Noi incaricate di visitare gli *Oggetti preziosi per Antichità, per Arte, e per Erudizione*, de' quali, si richiegga l'estrazione. Dopo che le Commissioni avranno separatamente esaminati questi Oggetti, si uniranno, ed a voti segreti consultivamente delibereranno sul merito degli Oggetti stessi.
14. Se i medesimi non si riconosceranno necessarij o di sommo riguardo per il Governo, ne sarà permessa l'esportazione all'Estero, mediante pagamento di Dazio del 20 per cento.
15. Gli Assessori della Scultura e della Pittura sotto la Nostra dipendenza e del Commissario delle Antichità continueranno in Roma a fare le stime degli Oggetti d'Arte da estrarsi all'Estero, per regolare il pagamento del Dazio stabilito, avvertendo, come per lo passato, di non comprendere giammai i moderni restauri, poiché essendo questi una industria dei moderni Artefici, non vogliamo che ne risentano aggravo.
16. Per le estrazioni da Noi permesse alle Dogane di confine delle Provincie, gli Stimatori Doganali continueranno le stime collo stesso metodo prescritto agli Assessori della Pittura e della Scultura.
17. I *Marmi scolpiti da Autori non viventi, appartenenti al decadimento ed al risorgimento della Scultura*, dovranno essere soggetti alle medesime Leggi che le Antichità, e quante volte abbiano qualche singolar merito per la storia delle Arti, dovranno prendersi in pari considerazione, che le cose antiche.
18. Vogliamo ancora che oltre le antiche Sculture, s'intendano compresi nella presente Legge i *Massi ragguardevoli dei Marmi di pregio*, quando specialmente si distinguessero per la Mole, o presentassero un antico lavoro.
19. Gli Oggetti contemplati nei precedenti Articoli 17 e 18 saranno gravati del medesimo Dazio dei Monumenti antichi nel caso di permessa estrazione.
20. Non dovendosi poi trascurare le *Pitture e i Musaici antichi*, ordiniamo, che i Quadri di Scuole Classiche, le Tavole, le Tele ed i Musaici, che possono illustrare il decadimento, il risorgimento, e la Storia delle Arti, siano sottoposti alle medesime discipline ed allo stesso Dazio che le Sculture antiche.
21. Quantunque ad incoraggiare le Belle Arti si osservi costantemente, che ogni Artefice possa liberamente far trasportare fuori dello Stato le sue Opere senza Dazio alcuno; pure volendo Noi, che non si confondano le Opere moderne con le antiche sottoposte a Dazio di estrazione, comandiamo che ancor esse siano assoggettate alla Visita del Commissario delle Antichità e degli Assessori rispettivi della Scultura e della Pittura, e munite non meno della Nostra licenza, sotto pena della perdita delle divisate Opere.

22. Gli Oggetti preziosi per Antichità, per Arte, o per Erudizione saranno introdotti dall'Estero nei Dominj Pontificj, e dalle Provincie dello Stato Ecclesiastico nell'alma Città di Roma senza pagamento alcuno di Dazio, fermi per altro nel rimanente i Regolamenti Doganali per la verificaione e movimento di questi medesimi Oggetti.
23. Tutto quello che sarà stato giudicato di sommo riguardo sia per l'Arte, sia per l'Erudizione, dalla Commissione di Belle Arti in Roma, o dalle Commissioni ausiliarie delle Provincie nelle ispezioni eseguite per domandata estrazione all'Estero, rimarrà sempre vincolato col denegato permesso relativo a non poterne disporre, che nei modi, e termini e sotto le pene, comminate all'Art. 9.
24. Nel caso di vendita forzata ordinata dai Tribunali, e col mezzo della metà del valore degli Oggetti disposti senza le volute cautele a carico dei suddetti Superiori, Amministratori ec. della subasta, e delibera relativamente ad Oggetti di Antichità di ragguardevole merito per l'Arte o per l'Erudizione, o per rarità e mole di Marmi, incomberà ai Ministri delle Depositarie pubbliche de' Pegni di darne conveniente denuncia a Noi, e rispettivamente alla Nostra Commissione in Roma ed alle Commissioni ausiliarie nelle Provincie, sotto pena di essere responsabili del valore degli Oggetti venduti senza questa cautela.
25. Ad animare vi è maggiormente gli Amatori, e Ricercatori delle antiche cose in questo Suolo sacro alle Arti, in cui si rinvencono giornalmente preziosi Monumenti, Sua Beatitudine ha risoluto di largheggiare ancora sulle Leggi concernenti le *Escavazioni*, determinando Noi i Regolamenti da osservarsi invariabilmente e rigorosamente nelle medesime Escavazioni. Per tale effetto non potrà d'ogg'innanzi aprirsi Scavamento di sorta alcuna per ritrovare Antichità, e Tesori nascosti anche da persone privilegiate e privilegiatissime, e meritevoli di particolare menzione, *sia ne' suoi Fondi, che negli altrui*, senza il Nostro speciale *permesso* sotto pena di Scudi Duecento, e la perdita degli Oggetti rinvenuti.
26. Coloro che hanno ottenuto finora le licenze di scavare, le quali non siano scadute di termine, dovranno denunciarle entro il Mese dalla pubblicazione del presente presso l'infrascritto Segretario, e Cancelliere della R. Camera, che le riceverà gratuitamente, e dovranno i medesimi rigorosamente conformarsi a queste Nostre ordinazioni, se vogliono continuare gli Scavi; altrimenti facendo saranno giudicati come privi di qualunque licenza, e come tali puniti.
27. Il permesso di scavare sarà accordato solamente a coloro, che giustificheranno la proprietà del Fondo, o la licenza del Proprietario.
28. Il Governo non prenderà parte delle condizioni, che si combineranno fra il Proprietario del Fondo, e l'Intraprendente, ma questi ci sarà strettamente responsabile della esecuzione della Legge.

29. Gl'Intraprendenti dichiareranno la situazione precisa del Suolo, nel quale si propogono di stabilire lo scavamento.
30. Successivamente a questa istanza Noi faremo eseguire una Visita sopra luogo per tutte le ispezioni necessarie, e concorrendo gli estremi voluti per tali operazioni, sul parere della Nostra Commissione in Roma, e delle Commissioni ausiliarie nelle Provincie, accorderemo il richiesto permesso colle seguenti condizioni.
31. Saranno determinate le distanze, nelle quali potranno aprirsi gli Scavamenti, lungi dalle Pubbliche Vie, dagli Edificj, e dalle Case abitate, Mura Urbane, e Castellane, dagli Acquedotti, come pure dai Ruderj di antichi Monumenti, e dai Cemeterj Cristiani.
32. Ci riserbiamo sempre la facoltà di ordinare la chiusura degli Scavamenti, quante volte compromettano la sicurezza pubblica, e la salubrità dell'Aria.
33. Gl' Intraprendenti degli Scavamenti saranno obligati di esibire in cadauna Settimana nella Nostra Segretaria del Camerlengato, e presso le Segretarie delle Legazioni e Delegazioni nelle Provincie la dichiarazione degli Oggetti qualunque, che saranno stati ritrovati, con descrizione esatta, e diligente secondo le Note prescritte all'Articolo 7, o ancor più frequentemente, se lo esigesse il merito dei Monumenti, sotto pena della perdita degli Oggetti stessi, e di Scudi Cinquanta per cadaun' Oggetto.
34. Innanzi che gli *Oggetti ritrovati negli Scavamenti* siano stati visitati dalla Commissione di Belle Arti in Roma, e dalle Commissioni ausiliarie nelle Provincie, e sia stato pronunciato da Noi, se possano servire al Governo per il loro insigne pregio sia d'Arte, sia d'Erudizione, o per rarità e mole di Marmi, non ardisca alcuno metterli in Commercio, o farvi il minimo ritocco o restauro sia in Marmo sia in Stucco, denunciandoli, e ritenendoli per il detto termine nello stato, come suoi dirsi vergine, affinchè possano essere in tal modo visitati.
35. Se gli Oggetti siano stati posti in Commercio innanzi il termine stabilito, cadranno in commissum, oltre l'ammenda di Scudi Cento per cadaun'Oggetto.
36. Se siano stati poi gli Oggetti ritoccati, e restaurati solamente, il Contravventore soggiacerà alla pena di Scudi Duecento, e nel caso di acquisto per i Pontificj Musei, sarà assoggettato ancora alla qualunque perdita di spesa occorsa per il restauro.
37. Volendo i Proprietarj ritenere per proprio uso, ed ornamento gli *Oggetti ritrovati negli Scavamenti*, e prescelti in servizio del Governo, ciò loro sarà permesso a condizione, che venendo poi nella determinazione di alienarli debbano notificarlo a Noi, come pur si prescrive nell'Articolo 8 per gli Oggetti già esistenti, onde si possa procedere all'acquisto dei medesimi, dichiarando però che si avrà riguardo solamente al merito dello antico dei Monumenti, non computati i ritocchi o restauri fatti dopo la prima ispezione della Commissione all'atto del ritrovamento.



38. L'Art. 9 dovrà sotto le medesime pene osservarsi anche per gli Oggetti trovati negli Scavamenti.
39. Sarà denunciato nella dichiarazione, e descrizione ordinata nell'Art. 33, il ritrovamento sotterra d'ogni antico Fabbricato, onde prendere sul medesimo le disposizioni opportune per misurarlo, e ricavarne il disegno. La contravvenzione al presente Articolo sarà punita con un'ammenda di Scudi Cinquanta.
40. Non potranno rompersi *Muri, Pavimenti, Volte ed ogni altra cosa relativa agli antichi Edificj* senza il Nostro necessario permesso; né sarà accordato di demolire questi avanzi benché sotterra, che saranno giudicati interessanti; che anzi si procurerà trame memoria, e indicarli nella miglior maniera, quando non possano rimanere scoperti.
41. È vietato di rimuovere dal luogo, ove si trovano, le *Iscrizioni esistenti negli antichi Ruderj*.
42. In pari modo non potranno in conto alcuno distruggersi *gli avvanzi di Camere Sepolcrali, di Bagni od altro*, di cui possa interessare la conservazione, né togliere i Marmi, distaccare gli Stucchi, segare le Pitture, in special guisa se questi Monumenti esistano in luoghi chiusi, nei quali il Proprietario possa essere responsabile della custodia. Non sarà ammessa alcuna *modificazione* su questo particolare, senza la Nostra speciale annuenza.
43. Qualunque contravvenzione sarà punita colla perdita degli Oggetti e colla refezione dei danni.
44. I Proprietarj dei *Fondi*, in cui si troveranno, od esistessero Monumenti antichi, non potranno guastarli, o destinarli ad usi vili ed indegni, né potranno fare intorno agli stessi Monumenti lavori o fossi, e addossare Terreno od altro, che possa recare danno ai medesimi. In caso di contravvenzione saranno costretti a riparare a proprie spese tutti i danni cagionati nei medesimi Monumenti, oltre la detenzione di un Anno.
45. I medesimi Proprietarj vedendo deperire questi Monumenti, dovranno passarne presso la Segreteria del Camerlengato, e presso le Segretarie Generali delle Legazioni, e Delegazioni nelle Provincie la relativa denuncia, onde prendere intorno ad essi le opportune providenze. Colui che mancasse a questa disposizione, sarà obbligato a tutte le possibili riparazioni nel momento, ed a qualunque spesa, che si dovesse incontrare per quest'oggetto.
46. Riconoscendosi meritevole di particolare riguardo, e conservazione il Monumento scoperto, sarà nostra cura indennizzare il Proprietario della perdita del suolo, facendovi costruire a pubbliche spese ciò, che sarà necessario alla conservazione stessa del Monumento ed a renderlo accessibile.

47. Coloro che scopriranno per caso gli Oggetti d'Arte, e d'Antichità non potranno *distrarli*, e saranno sottoposti alle presenti generali disposizioni, e a quelle ordinate dal Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802.
48. In pari modo lo saranno quelli, che trovano Antichità, facendo Scassati, Fondamenti od altro, ed in particolar guisa i Cavatori di Puzzolana, e i Lavoratori delle pubbliche Strade.
49. Tutti gli Oggetti di Arte di Marmo bianco, o colorato, che si rinverranno negli Scavamenti, debbono considerarsi di proprietà dello Scavatore o Intraprendente, quando egli sia il Padrone del Fondo, o altrimenti dell'Inventore secondo le condizioni convenute col Padrone del Fondo, escluse le Miniere, e i Tesori, sopra i quali restano fermi i diritti Fiscali secondo le Leggi.
50. Nel caso *fortuito* l'Inventore dovrà avere la metà del ritrovato, cedendo l'altra a vantaggio del Padrone del Fondo. L'Inventore salariato o giornaliero trova pel suo Padrone, cui incombe la piena osservanza dei Regolamenti. L'Inventore che non adempie alle presenti disposizioni, perde ogni diritto.
51. Qualunque Cavatore di Puzzolana, sebbene munito della autorizzazione della Presidenza delle Strade, non potrà intraprendere il lavoro, se non abbia denunciato a Noi il luogo dello Scavamento sotto pena di Scudi Venti in caso di contravvenzione.
52. Richiamando in vigore la Costituzione della Sa: Mem: di Sisto IV. e l'Art. 9 del Chirografo Sovrano del primo Ottobre 1802, rigorosamente proibiamo di togliere dalle *Chiese pubbliche, e Fabbriche annesse*, compresi anche i semplici Oratorj, i *Marmi antichi scolpiti o lisci di qualunque sorta, e Pitture, Iscrizioni, Mosaici, Urne, Terre Cotte, ed altri Ornamenti, o Monumenti esposti alla pubblica vista, o ascosi e sepolti*, ricordando che Sua Santità nel medesimo Chirografo, per fare avere pieno effetto a questa proibizione, ha tolto ai Rettori o Amministratori delle suddette Chiese e Fabbriche annesse, ed Oratorj, di qualunque grado e dignità e di qualunque privilegio muniti, compresi anche i Rmi Cardinali Titolari e Protettori, e i Patroni o Laici o Ecclesiastici, le Congregazioni de' Vescovi e Regolari, del Concilio, della Disciplina Regolare ed altre, e lo stesso Emo Sig. Cardinal Vicario Generale di Sua Beatitudine in Roma, la facoltà di accordare sotto qualsivoglia ragione o pretesto alcuna licenza di levare dal loro luogo, e molto più di distrarre i detti ornamenti; la qual facoltà è unicamente a Noi riserbata, previo però l'esame e la relazione della Nostra Commissione in Roma, e rispettivamente delle Commissioni ausiliarie nelle Provincie.
53. La quale proibizione ha voluto Sua Santità nell'Art. 10 del mentovato Chirografo, e vuoi che abbia effetto per le Pitture delle su-dette Chiese, Fabbriche annesse, ed Oratorj, le quali non solo non potranno togliersi

- dal luogo, in cui sono situate, ma neppure farsi restaurare o sul luogo stesso o fuori senza la Nostra intelligenza e consenso.
54. Rimane poi richiamata alla più stretta osservanza l'inibizione sempre prescritta dalle Leggi di rimuovere, mutilare, spezzare, ed in altra guisa alterare o guastare *Statue, Busti, Bassi rilievi, Cippi, Lapidi, Sostruzioni, le stesse piccole Colonnelle di Marmi stimati per la loro rarità e bellezza esistenti nelle Piazze, Strade, e Portici di quest'alma Città di Roma*, e qualunque antico Monumento, e molto meno fondere gli *antichi Metalli figurati, Medaglie ed altre cose simili*.
  55. Non potrà in pari modo recarsi alcun danno ai *Monumenti antichi soprastanti al terreno*, o di spogliarli di materiali per qualsiasi motivo, nulla ostante che si adducesse il pretesto del risarcimento di pubbliche Strade, o il consolidamento di altro pubblico Edificio.
  56. Siccome ancora resta assolutamente vietato di guastare *gli avanzi qualunque delle antiche celebri Strade*, interessando sommamente la loro conservazione. Ogni costumanza e regolamento in contrario, sia della Presidenza delle Strade, sia di qualunque altro Tribunale o Dicastero, viene d'ordine espresso di Sua Santità da Noi anche più strettamente revocato.
  57. Le contravvenzioni agli Art. 51 e seguenti saranno punite con una multa di Scudi Cencinquanta, e colla refezione dei danni.
  58. Ogni Artefice Negoziante di Oggetti d'Arte e d'Antichità, sarà obbligato di tenere affisso il presente nel suo Studio o Residenza sotto pena di Scudi Cinque.
  59. Sarà sempre annessa una Copia di questo Editto a tutte le Licenze, che si concederanno per le Escavazioni, e del pari unita alle Note, che saranno restituite dalle Commissioni secondo l'Art. 7.
  60. Vuole inoltre Sua Beatitudine, che per l'esecuzione delle presenti ordinazioni, e di altre che sopra questa materia sono state promulgate da suoi Predecessori, non contradicenti a questa Legge, sia riservata a Noi una piena e privativa giurisdizione, esclusivamente da qualunque altro Tribunale ancorché Camerale, come dispose nell'Art. 15 del ricordato alirografo Sovrano del primo Ottobre 1802, nulla ostante qualsivoglia Suprema disposizione, che facesse o potesse fare in contrario, colle quali cose non intende impedire, che anzi animare i Capi d'ogni Tribunale ed Azienda, ed i loro Ministri ed Esecutori a cooperare, e dare ogni ajuto per lo scoprimento ed arresto dei Contrabandi, e per l'apprensione dei Contravventori, tutto riferendo in appresso al Nostro Tribunale.
  61. Comanda finalmente Sua Santità, che contro coloro che contravverranno alle presenti, o ad altre antiche prescrizioni, si possa da Noi procedere sommariamente, e colle facultà economiche, ed anche per inquisizione e per officio, ancorché gli Oggetti, intorno ai quali cade l'inquisizione, più non esistessero; nel qual caso ordina, che oltre le pene comminate nei

rispettivi casi, si debba dai Contravventori pagare il prezzo alla stima, anche di credulità e di affezione, che ne farà la Commissione Nostra consultiva in Roma, o quelle delle Provincie tolto di mezzo ogni ricorso, inibizione, ed appellazione, che non fosse stragiudizialmente segnata di Sua propria Mano, come in pari modo prescrisse ed accordò nel citato Chirografo.

B. Card. Pacca Camerl. D. Attanasio Udit. G.M. Farinetti Segr. e Cancel. della R.C.A.

## *DOC. 2. Ancient Monuments Protection Act, 1882*

### Chapter 73. Arrangement of sections

#### Preamble

...

An Act for the better protection of Ancient Monuments.

BE it enacted by the Queen's most Excellent Majesty, by and with the advice and consent of the Lords Spiritual and Temporal, and Commons, in this present Parliament assembled, and by the authority of the same, as follows: Ancient Monuments Protection Act, 1882

Short title of Act.

1. This Act may be cited for all purposes as the Ancient Monuments Protection Act, 1882.

Power to appoint Commissioners of Works guardians of ancient monuments.

2. The owner of any ancient monument to which this Act applies may, by deed under his hand, constitute the Commissioners of Works in this Act mentioned the guardians of such monument. Where the Commissioners of Works have been constituted guardians of a monument, they shall thenceforth, until they shall receive notice in writing to the contrary from any succeeding owner not bound by such deed as aforesaid, maintain such monument, and shall, for the purpose of such maintenance, at all reasonable times by themselves and their workmen have access to such monument, for the purpose of inspecting it, and of bringing such materials and doing such acts and things as may be required for the maintenance thereof. The owner of an ancient monument of which the Commissioners of Works are guardians shall, save as in this Act expressly provided, have the same estate, right, title, and interest, in and to such monument, in all respects, as if the Commissioners had not been constituted guardians thereof.

The expressions "maintain" and "maintenance" include the fencing, repairing, cleansing, covering in, or doing any other act or thing which may be required for the purpose of repairing any monument or protecting the same

from decay or injury. The cost of maintenance shall, subject to the approval of Her Majesty's Treasury, be defrayed from moneys to be provided by Parliament.

Power of Commissioners to purchase ancient monuments.

3. The Commissioners of Works, with the consent of the Treasury, may purchase out of any moneys which may for that purpose be from time to time provided by Parliament any ancient monument to which this Act applies, and with a view to such purchase the Lands Clauses Consolidation Acts shall be incorporated with this Act, with the exception of the provisions which relate to the purchase and taking of lands otherwise than by agreement. In construing the said Lands Clauses Consolidation Acts for the purposes of this Act, this Act shall be deemed to be the special Act, and the Commissioners of Works shall be deemed to be the promoters of the undertaking. Power to give, devise, or bequeath ancient monuments to Commissioners.
4. Any person may by deed or will give, devise, or bequeath to the Commissioners of Works all such estate and interest in any ancient monument to which this Act applies as he may be seised or possessed of, and it shall be lawful for the Commissioners of Works to accept such gift, devise, or bequest if they think it expedient so to do. Inspectors of ancient monuments.
5. The Commissioners of Her Majesty's Treasury shall appoint one or more inspectors of ancient monuments, whose duty it shall be to report to the Commissioners of Works on the condition of such monuments, and on the best mode of preserving the same, and there may be awarded to the inspectors so appointed such remuneration and allowance for expenses, out of moneys provided by Parliament, as may be determined by the Commissioners of Her Majesty's Treasury.

Penalty for injury to ancient monuments.

6. If any person injures or defaces any ancient monument to which this Act applies, such person shall, on summary conviction, be liable, at the discretion of the court by which he is tried, to one of the following penalties; (that is to say,) (1.) To forfeit any sum not exceeding five pounds, and in addition thereto to pay such sum as the court may think just for the purpose of repairing any damage which has been caused by the offender; or, (2.) To be imprisoned with or without hard labour for any term not exceeding one month. The owner of an ancient monument shall not be punishable under this section in respect of any act which he may do to such monument, except in cases where the Commissioners of Works have been constituted guardians of such monument, in which case the owner shall be deemed to have relinquished his rights of ownership so far as relates to any injury or defacement of such monument, and may be dealt with as if he were not the owner. Recovery of penalties.

7. Offences and penalties under this Act shall be prosecuted and recovered in manner provided by the Summary Jurisdiction Acts.

The expression "Summary Jurisdiction Acts"--42 & 43 Vict. c. 49.

- (1). As regards England, has the same meaning as in the Summary Jurisdiction Act, 1879; and 27 & 28 Vict. c. 53. 44 & 45 Vict. c. 33.
- (2). As regards Scotland, means the Summary Jurisdiction (Scotland) Acts, 1864 and 1881; and 14 & 15 Vict. c. 93.
- (3). As regards Ireland, means, within the police district of Dublin metropolis, the Acts regulating the powers and duties of justices of the peace for such district or of the police of such district; and elsewhere in Ireland, the Petty Sessions (Ireland) Act, 1851, and any Act amending the same. In England any person aggrieved by any decision of the court acting under the Summary Jurisdiction Acts may appeal to a court of general or quarter sessions.

Description of Commissioners of Works, and law as to disposition in their favour.

8. The expression "The Commissioners of Works" means as respects Great Britain the Commissioners of Her Majesty's Works and Public Buildings, and as respects Ireland the Commissioners of Public Works in Ireland. Each of the said bodies, that is to say, the Commissioners of Her Majesty's Works and Public Buildings as respects Great Britain and the Commissioners of Public Works as respects Ireland, shall be incorporated by their said names respectively, and shall have perpetual succession and a common seal, and may purchase or acquire by gift, will, or otherwise, and hold without licence in mortmain, any land or estate or interest in land for the purposes of this Act; and any conveyance, appointment, devise, or bequest of land, or any estate or interest in land under this Act to either of the said bodies, shall not be deemed to be a conveyance, appointment, devise, or bequest to a charitable use within the meaning of the Acts relating to charitable uses. In the case of an ancient monument in Scotland, a duplicate of any report made by any inspector under this Act to the Commissioners of Works shall be forwarded to the Board of Trustees for Manufactures in Scotland, and it shall be the duty of the Commissioners of Works, in relation to any such monument, to take into consideration any representations which may be made to them by the said Board of Trustees for Manufactures. Description of owners for purposes of Act.

9. The following persons shall be deemed to be "owners" of ancient monuments for the purposes of this Act; that is to say, (1.) Any person entitled for his own benefit, at law or in equity, for an estate in fee, to the possession or receipt of the rents and profits of any freehold or copyhold land, being the site of an ancient monument, whether such land is or not subject to incumbrances: (2.) Any person absolutely entitled in possession,



- at law or in equity, for his own benefit, to a beneficial lease of land, being the site of an ancient monument, of which not less than forty-five years are unexpired, whether such land is or not subject to incumbrances; but no lease shall be deemed to be a beneficial lease, within the meaning of this Act, if the rent reserved thereon exceeds one third part of the full annual value of the land demised by such lease: (3.) Any person entitled under any existing or future settlement, at law or in equity, for his own benefit, and for the term of his own life, or the life of any other person, to the possession or receipt of the rents and profits of land of any tenure, being the site of an ancient monument, whether subject or not to incumbrances in which the estate for the time being subject to the trusts of the settlement is an estate for lives or years renewable for ever, or is an estate renewable for a term of not less than sixty years, or is an estate for a term of years of which not less than sixty are unexpired, or is a greater estate than any of the foregoing estates: (4.) Any body corporate, any corporation sole, any trustees for charities, and any commissioners or trustees for ecclesiastical, collegiate, or other public purposes, entitled at law or in equity, and whether subject or not to incumbrances, in the case of freehold or copyhold land, being the site of an ancient monument, in fee, and in the case of leasehold land, being the site of an ancient monument, to a lease for an unexpired term of not less than sixty years. Where any owner as herein-before defined is a minor, or of unsound mind, or a married woman, the guardian, committee, or husband, as the case may be, of such owner, shall be the owner within the meaning of this Act; subject to this proviso, that a married woman entitled for her separate use, and not restrained from anticipation, shall for the purposes of this Act be treated as if she were not married. Every person deriving title to any ancient monument from, through, or under any owner who has constituted the Commissioners of Works the guardians of such monument shall be bound by the deed executed by such owner for that purpose; and where the owner of any land, being the site of an ancient monument, is a tenant for life or in tail, or heir of entail in possession in Scotland, having a power of sale over such land, either under the terms of a will or settlement, or under an Act of Parliament, any deed executed by such owner in respect of the land, being such site as aforesaid, of which he is so tenant for life or in tail, shall bind every succeeding owner of any estate or interest in the land. Additions to Schedule by Order in Council.
10. Her Majesty may, from time to time, by Order in Council, declare that any monument of a like character to the monuments described in the Schedule hereto, shall be deemed to be an ancient monument to which this Act applies, and thereupon this Act shall apply to such monument in the same manner in all respects as if it had been described in the Schedule hereto. An Order in Council under this section shall not come into force

until it has lain for forty days before both Houses of Parliament during the Session of Parliament. Definitions.

11. The following expressions shall, except in so far as is inconsistent with the tenour of this Act, have the meaning herein-after assigned to them; (that is to say,)

The word "settlement" includes any Act of Parliament, will, deed, or other assurance whereby particular estates or particular interests in land are created, with remainders or interests expectant thereon: "Lands Clauses Consolidation Acts." 8 & 9 Vict. c. 19.

The expression "Lands Clauses Consolidation Acts" means, as respects England, the Lands Clauses Consolidation Act 1845, and any Acts amending the same; and as respects Scotland, the Lands Clauses Consolidation (Scotland) Act, 1845, and any Act amending the same; and as respects Ireland, the Lands Clauses Consolidation Act, 1845, and the Acts amending the same, so far as respects Ireland: "Ancient monuments to which Act applies."

The expression "ancient monuments to which this Act applies" means the monuments described in the Schedule hereto, and any other monuments of a like character of which the Commissioners of Works at the request of the owners thereof may consent to become guardians; and "ancient monument" includes the site of such monument and such portion of land adjoining the same as may be required to fence, cover in, or otherwise preserve from injury the monument standing on such site, also the means of access to such monument.

The SCHEDULE. LIST OF ANCIENT MONUMENTS TO WHICH ACT APPLIES. ENGLAND AND WALES. County. Parish. The tumulus and dolmen, Plas Newydd, Anglesea Anglesea Llandedwen. The tumulus known as Wayland Smith's Forge Berkshire Ashbury. Uffington Castle Uffington. The stone circle known as Long Meg and her Daughters, near Penrith. Cumberland Addingham. The stone circle on Castle Rigg, near Keswick Crosthwaite. The stone circles on Burn Moor St. Bees. The stone circle known as The Nine Ladies, Stanton Moor. Derbyshire Bakewell. The tumulus known as Arborlow Hob Hurst's House and Hut, Bastow Moor Minning Low Brassington. Arthur's Quoit, Gower Glamorganshire Llanridian. The tumulus at Uley Gloucestershire Uley. County. Parish. Kits Coty House Kent Aylesford. Danes Camp Northamptonshire Hardingstone. Castle Dykes ,, Farthingston. The Rollrich Stones Oxfordshire Little Rollright. The Pentre Evan Cromlech Pembrokeshire Nevern. The ancient stones at Stanton Drew Somersetshire Stanton Drew. The chambered tumulus at Stoney Littleton, Wellow. Cadbury Castle ,, South Cadbury. Mayborough, near Penrith Westmoreland Barton. Arthur's Round Table, Penrith ,, ,, The group of stones known as Stonehenge Wiltshire. Amesbury. Old Sarum ,, -- The vallum at Abury, the Sarcen stones within the same, those along the Kennet Road, and the group between Abury and Beckhampton. ,, Abury. The long barrow at West Kennet, near Marlborough. ,, West Kennet. Silbury Hill ,, Abury. The dolmen

(Devil's Den), near Marlborough ,, Fyfield. Barbury Castle ,, Ogbourne, St. Andrews, and Swindon.

LIST OF ANCIENT MONUMENTS TO WHICH ACT APPLIES.  
SCOTLAND. -- County. Parish. The Bass of Inverury Aberdeenshire Inverurie. The vitrified fort on the Hill of Noath ,, Rhynie. The pillar and stone at Newton-in-the-Garioch ,, Culsalmond. The circular walled structures called "Edin's Hall," on Cockburn Law. Berwickshire Dunse. The British walled settlement enclosing huts at Harefaulds in Lauderdale. ,, Lauder. The Dun of Dornadilla Sutherlandshire Durness. The sculptured stone called Suenos Stone, near Forres. Elgin Rafford. The cross slab, with inscription, in the churchyard of St. Vigeans. Forfarshire St. Vigeans. The British forts, on the hills, called "The Black and White Catherthuns." ,, Menmuir. A group of remains and pillars, on a haugh at Clava on the banks of the Nairn. Inverness Croy and Daleros. The Pictish Towers at Glenelg ,, Glenelg. The Cairns, with chambers and galleries partially dilapidated. Kirkcudbrightshire Minnigaff. The Catstane, an inscribed pillar Linlithgow Kirkliston. The Ring of Brogar and other stone pillars at Stennis in Orkney, and the neighbouring pillars. Orkney Firth and Stennis. The Chambered mound of Maeshowe ,, ,, The stones of Callernish Ross Uig. The Burgh of Clickanim Shetland Sound. The Pictish tower at Mousa in Shetland ,, Dunrossness. The inscribed slab standing on the roadside leading from Wigton to Whithorn and about a mile from Whithorn. Wigtowhire Whithorn. Two stones, with incised crosses, on a mound in a field at Laggangairn. ,, New Luce. The pillars at Kirkmadrine ,, Stoneykirk.

LIST OF ANCIENT MONUMENTS TO WHICH ACT APPLIES.  
IRELAND. -- County. Parish. Barony. The earthen enclosure and mounds called the Navan Fort. Armagh Eglis Armagh. Stone monuments and groups of sepulchral cists in Glen Maulin. Donegal Glencolumbkille Banagh. The earthen and stone inclosure known as Grianan of Aileach. Burt Westlinnishowen. The earthen inclosure and Cromlech called the Giant's Ring near Ballylessan. Down Drumbo Upper Castlereagh. The earthen fort at Downpatrick (Dunkeltair). ,, Downpairick Lecale. Stone structure called Staigue Fort Kerry Kilcrogham Dunkerron. The earthen mound at Greenmount ,, Kilsaran Ardee. The stone monument at Ballyna Mayo Kilmore Moy Tyrawly. Cairns and stone circles at Moytura ,, Cong Kilmaine. The tumuli, New Grange, Knowth and Dowth. Meath Monknewton and Dowth. Upper Slane. The earthworks on the hill of Tara, Tara Skreen. The earthworks at Teltown (Taltin) ,, Teltown Upper Kells. The earthworks at Wardstown (Tlaghta), Athboy Lune. The two central tumuli on the hills called Slieve Na Calliagh. Meath Loughcrew Fore. The Cairn at Heapstown Sligo Kilmacallan Tirerrill. Sepulchral remains at Carrowmore. The cairn called Miscaun Mave or Knocknarea. ,, Kilmacowen Curbury. The cave containing Ogham inscribed stones at Drumloghan. Waterford Stradbally Decies without Drum. The stone monument called the Catstone and the cemetery on the hill of Usnagh. Westmeath Killare Bathconrath.

*DOC. 3. Loi ... à la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistique, 1887*

Le Président, etc., promulgue la loi dont la teneur suit :

TITRE I<sup>er</sup> CHAPITRE 1<sup>er</sup>. IMMEUBLES ET MONUMENTS HISTORIQUES OU MÉGALITHIQUES.

1. Art. 1<sup>er</sup>. Les immeubles par nature ou par destination dont la conservation peut avoir, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national, seront classés en totalité ou en partie par les soins du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.
2. L'immeuble appartenant à l'Etat sera classé par arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, en cas d'accord avec le ministre dans les attributions duquel l'immeuble se trouve placé. Dans le cas contraire, le classement sera prononcé par un décret rendu en la forme des règlements d'administration publique. L'immeuble appartenant à un département, à une commune, à une fabrique ou à tout autre établissement public, sera classé par arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, s'il y a consentement de l'établissement propriétaire et avis conforme du ministre sous l'autorité duquel l'établissement est placé. En cas de désaccord le classement sera prononcé par un décret rendu en la forme des règlements d'administration publique.
3. L'immeuble appartenant à un particulier sera classé par arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, mais ne pourra l'être qu'avec le consentement du propriétaire. L'arrêté déterminera les conditions du classement. S'il y a contestation sur l'interprétation et sur l'exécution de cet acte, il sera statué par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sauf recours au Conseil d'Etat statuant au contentieux.
4. L'immeuble classé ne pourra être détruit, même en partie, ni être l'objet d'un travail de restauration, de réparation ou de modification quelconque, si le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts n'y a donné son consentement. L'expropriation pour cause d'utilité publique d'un immeuble classé ne pourra être poursuivie qu'après que le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts aura été appelé à présenter ses observations. Les servitudes d'alignement et autres qui pourraient causer la dégradation des monuments ne sont pas applicables aux immeubles classés. Les effets du classement suivront l'immeuble classé, en quelque lieu qu'il passe.
5. Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts pourra, en se conformant aux prescriptions de la loi du 3 mai 1841, poursuivre l'expropriation des monuments classés ou qui seraient de sa part l'objet d'une proposition de classement refusée par le particulier propriétaire. Il pourra, dans les mêmes conditions, poursuivre l'expropriation des

monuments mégalithiques ainsi que celle des terrains sur lesquels ces monuments sont places.

6. Le déclassement, total ou partiel, pourra être demandé par le ministre dans les attributions duquel se trouve l'immeuble classé par le département, la commune, la fabrique, l'établissement public et le particulier propriétaire de l'immeuble. Le déclassement aura lieu dans les mêmes formes et sous les mêmes distinctions que le classement. Toutefois, en cas d'aliénation consentie à un particulier de l'immeuble classé appartenant à un département, à une commune, à une fabrique, ou à tout autre établissement public, le déclassement ne pourra avoir lieu que conformément au paragraphe 2 de l'article 2.
7. Les dispositions de la présente loi sont applicables aux monuments historiques régulièrement classés avant sa promulgation. Toutefois, lorsque l'Etat n'aura fait aucune dépense pour un monument appartenant à un particulier, ce monument sera classé de droit dans le délai de six mois après la réclamation que le propriétaire pourra adresser au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, pendant l'année qui suivra la promulgation de la présente loi.

#### CHAPITRE II. OBJETS MOBILIERS.

8. Il sera fait, par les soins du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts un classement des objets mobiliers appartenant à l'Etat, aux départements, aux communes, aux fabriques et autres établissements publics dont la conservation présente, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt national.
9. Le classement deviendra définitif si le département, les communes, les fabriques et autres établissements publics n'ont pas réclamé, dans le délai de six mois, à dater de la notification qui leur en sera faite. En cas de réclamation, il sera statué par décret rendu en la forme des règlements d'administration publique. Le déclassement, s'il y a lieu, sera prononcé par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. En cas de contestations, il sera statué comme il vient d'être dit ci-dessus. Un exemplaire de la liste des objets classés sera déposée au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts et à la préfecture de chaque département, où le public pourra en prendre connaissance sans déplacement.
10. Les objets classés et appartenant à l'Etat seront inaliénables et imprescriptibles.
11. Les objets classés appartenant aux départements, aux communes, aux fabriques ou autres établissements publics ne pourront être restaurés, réparés, ni aliénés par vente, don ou échange, qu'avec l'autorisation du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.
12. Les travaux, de quelque nature qu'ils soient, exécutés en violation des articles qui précèdent, donneront lieu, au profit de l'Etat, à une action

en dommages-intérêts contre ceux qui les auraient ordonnés ou fait exécuter. Les infractions seront constatées et les actions intentées et suivies devant les tribunaux civils ou correctionnels, à la diligence du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts ou des parties intéressées.

13. L'aliénation faite en violation l'article 11 sera nulle, et la nullité en sera poursuivie par le propriétaire vendeur ou par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sans préjudice des dommages-intérêts qui pourraient être réclamés contre les parties contractantes et contre l'officier public qui aura prêté son concours à l'acte d'aliénation. Les objets classés qui auraient été aliénés irrégulièrement, perdus ou volés, pourront être revendiqués pendant trois ans, conformément aux dispositions des articles 2279 et 2280 du Code civil. La revendication pourra être exercée par les propriétaires, et, à leur défaut, par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

#### CHAPITRE III FOUILLES

14. Lorsque, par suite de fouilles, de travaux ou d'un fait quelconque, on aura découvert des monuments, des ruines, des inscriptions ou des objets pouvant intéresser l'archéologie, l'histoire ou l'art, sur des terrains appartenant à l'Etat, à un département, à une commune, à une fabrique ou autre établissement public, le maire de la commune devra assurer la conservation provisoire des objets découverts, et aviser immédiatement le préfet du département des mesures qui auront été prises. Le préfet en référera, dans le plus bref délai, au ministre de l'instruction publique et de beaux-arts, qui statuera sur les mesures définitives à prendre. Si la découverte a eu lieu sur le terrain d'un particulier, le maire avisera le préfet. Sur le rapport du préfet et après avis de la commission des monuments historiques, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts pourra poursuivre l'expropriation dudit terrain en tout ou en partie pour cause d'utilité publique, suivant les formes de la loi du 3 mai 1841.
15. Les décisions prises par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, en exécution de la présente loi, seront rendues après avis de la commission des monuments historiques.

#### CHAPITRE IV. DISPOSITIONS SPECIALES A L'ALGERIE ET AUX PAYS DE PROTECTORAT

16. La présente loi est applicable à l'Algérie. Dans cette partie de la France, la propriété des objets d'arts ou d'archéologie, édifices, mosaïques, bas-reliefs, statues, médailles, vases, colonnes, inscriptions, qui pourraient exister sur et dans le sol des immeubles appartenant à l'Etat ou concédés par lui à des établissements publics ou à des particuliers, sur et dans des terrains militaires, est réservée à l'Etat.
17. Les mêmes mesures seront étendues à tous les pays placés sous le protectorat de la France et dans lesquels il n'existe pas déjà une législation spéciale.



18. Un règlement d'administration publique déterminera les détails d'application de la présente loi.

*DOC. 4. Loi organisant la Protection des sites et monuments naturels de caractère artistique, 1906*

published in *Journal Officiel de la République Française*, 24 April 1906, p. 2762

Le Sénat et la Chambre des députés ont adopté

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit:

Art. 1er — Il sera constitué dans chaque Département une commission des *sites et monuments naturels de caractère artistique*.

Cette commission sera composée :

Du préfet, président;

De l'ingénieur en chef des ponts et chaussées et de l'agent voyer en chef;

Du chef de service des eaux et forêts;

De deux conseillers généraux élus par leurs collègues,

Et de cinq membres choisis par le conseil général parmi les notabilités des arts, des sciences et de la littérature.

Art. 2. - Cette commission dressera une liste des propriétés foncières dont la conservation peut avoir, au point *du vue artistique ou pittoresque*, un intérêt général.

Art. 3. - Les propriétaires des immeubles désignés par la commission seront invité à prendre l'engagement de ne détruire, ni modifier l'état des lieux ou leur aspect, sauf autorisation spéciale de la Commission et approbation du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Si cet engagement est donné la propriété sera *classée* par arrêté du Ministre de l'instruction publique et des beaux.

Si l'engagement est refusé, la commission notifiera le refus au Département et aux communes sur le territoire desquels la propriété est située.

Le déclassement pourra avoir lieu dans les mêmes formes et sous les mêmes conditions que le classement.

Art. 4. - Le préfet, au nom du Département, ou le maire, au nom de la commune, pourra, en se conformant aux prescriptions de la loi du 3 mai 1841, poursuivre l'*expropriation* des propriétés désignées par la commission come susceptible de classement.

Art. 5. — Après l'établissement de la servitude, toute modification de lieux, sans l'autorisation prévue à l'article 3, sera punie d'une amende de cent francs (100 fr.) à trois mille francs (3000 fr.).

L'article 463 du code pénal est applicable.

La poursuite sera exercée sur la plainte de la commission.

Art. 6 – La présente Loi est applicable à l'Algérie

La présente Loi, délibérée et adoptée par le Sénat et la Chambre des Députés, sera exécutée come loi de l'Etat.

Fait à Paris, le 21 avril 1906

A. Fallieres, par le Président de la République

Le ministre de l'instruction publique, des beaux arts et des cultes, Aristide Briand

*DOC. 5. Yosemite Act, 1864*

*An act authorizing a grant to the state of California of the "Yo-semite Valley" and of the land embracing the "Mariposa Big Tree Grove", approved June 30, 1864 (13 Stat. 325)*

*Be it enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled, That there shall be, and is hereby, granted to the State of California the "cleft" or "gorge" in the granite peak of the Sierra Nevada Mountains, situated in the county of Mariposa, in the State aforesaid, and the headwaters of the Merced River, and known as the Yo-Semite Valley, with its branches or spurs, in estimated length fifteen miles, and in average width one mile back from the main edge of the precipice, on each side of the valley, with the stipulation, nevertheless, that the said State shall accept this grant upon the express conditions that the premises shall be held for public use, resort, and recreation; shall be inalienable for all time; but leases not exceeding ten years may be granted for portions of said premises. All incomes derived from leases of privileges to be expended in the preservation and improvement of the property, or the roads leading thereto; the boundaries to be established at the cost of said State by the United States surveyor-general of California, whose official plat, when affirmed by the Commissioner of the General Land Office, shall constitute the evidence of the locus, extent, and limits of the said cleft or gorge; the premises to be managed by the governor of the State with eight other commissioners, to be appointed by the executive of California, and who shall receive no compensation for their services.*

*SEC. 2. And be it further enacted, That there shall likewise be, and there is hereby, granted to the said State of California the tracts embracing what is known as the "Mariposa Big Tree Grove," not to exceed the area of four sections, and to be taken in legal subdivisions of one quarter section each, with the like stipulation as expressed in the first section of this act as to the State's acceptance, with like conditions as in the first section of this act as to inalienability, yet with same lease privilege; the income to be expended in preservation, improvement, and protection of the property; the premises to be*

managed by commissioners as stipulated in the first section of this act, and to be taken in legal subdivisions as aforesaid; and the official plat of the United States surveyor general, when affirmed by the Commissioner of the General Land Office, to be the evidence of the locus of the said Mariposa Big Tree Grove. (U.S.C., title 16, sec. 48.)

*DOC. 6. Yellowstone Act, 1872*

*An act to set apart a certain tract of land lying near the headwaters of the Yellowstone river as a public park, approved march 1, 1872 (17 stat. 32)*

*Be it enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled, That the tract of land in the Territories of Montana and Wyoming, lying near the headwaters of the Yellowstone River, and described as follows, to wit, commencing at the junction of Gardiner's river with the Yellowstone river, and running east to the meridian passing ten miles to the eastward of the most eastern point of Yellowstone lake; thence south along said meridian to the parallel of latitude passing ten miles south of the most southern point of Yellowstone lake; thence west along said parallel to the meridian passing fifteen miles west of the most western point of Madison lake; thence north along said meridian to the latitude of the junction of Yellowstone and Gardiner's rivers; thence east to the place of beginning, is hereby reserved and withdrawn from settlement, occupancy, or sale under the laws of the United States, and dedicated and set apart as a public park or pleasuring-ground for the benefit and enjoyment of the people; and all persons who shall locate or settle upon or occupy the same, or any part thereof, except as hereinafter provided, shall be considered trespassers and removed therefrom. (U.S.C., title 16, sec. 21.)*

SEC 2. That said public park shall be under the exclusive control of the Secretary of the Interior, whose duty it shall be, as soon as practicable, to make and publish such rules and regulations as he may deem necessary or proper for the care and management of the same. Such regulations shall provide for the preservation, from injury or spoliation, of all timber, mineral deposits, natural curiosities, or wonders within said park, and their retention in their natural condition. The Secretary may in his discretion, grant leases for building purposes for terms not exceeding ten years, of small parcels of ground, at such places in said park as shall require the erection of buildings for the accommodation of visitors; all of the proceeds of said leases, and all other revenues that may be derived from any source connected with said park, to be expended under his direction in the management of the same, and the construction of roads and bridle-paths therein. He shall provide against the wanton destruction of the

fish and game found within said park, and against their capture or destruction for the purposes of merchandise or profit. He shall also cause all persons trespassing upon the same after the passage of this act to be removed therefrom, and generally shall be authorized to take all such measures as shall be necessary or proper to fully carry out the objects and purposes of this act. (U.S.C., title 16, sec. 22.)

*DOC. 7. Antiquities Act, 1906*

*An act for the preservation of American antiquities, Approved June 8, 1906 (34 Stat. 225)*

*Be it enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled,* That any person who shall appropriate, excavate, injure, or destroy any historic or prehistoric ruin or monument, or any object of antiquity, situated on lands owned or controlled by the Government of the United States, without the permission of the Secretary of the department of the government having jurisdiction over the lands on which said antiquities are situated, shall, upon conviction, be fined in a sum of not more than five hundred dollars or be imprisoned for a period of not more than ninety days, or shall suffer both fine and imprisonment, the discretion of the court. (U.S.C., title 16, sec. 433.)

SEC 2. That the President of the United States is hereby authorized, in his discretion, to declare by public proclamation historic landmarks, historic and prehistoric structures, and other objects of historic or scientific interest that are situated upon the lands owned or controlled by the Government of the United States to be national monuments, and may reserve as a part thereof parcels of land, the limits of which in all cases shall be confined to the smallest area compatible with the proper care and management of the objects to be protected: Provided, That when such objects are situated upon tract covered by a bona fide unperfected claim or held in private ownership, the tracts, or so much thereof as may be necessary for the proper care and management of the object, may be relinquished to the Government, and the Secretary of the Interior is hereby authorized to accept the relinquishment of such tracts in behalf of the Government of the United States. (U.S.C., title 16, sec. 431.)

SEC. 3. That permits for the examination of ruins, the excavation of archaeological sites, and the gathering of objects of antiquity upon the lands under their respective jurisdictions may be granted by the Secretaries of the Interior, Agriculture, and War to institutions which they may deem properly qualified to conduct such examination, excavation, or gathering, subject to such rules and regulations as they may prescribe: *Provided*, That the examinations,

excavations, and gatherings are undertaken for the benefit of reputable museums, universities, colleges, or other recognized scientific or educational institutions, with a view to increasing the knowledge of such objects, and that the gatherings shall be made for permanent preservation in public museums. (U.S.C., title 16, sec. 432.)

SEC. 4. That the Secretaries of the departments aforesaid shall make and publish from time to time uniform rules and regulations for the purpose of carrying out the provisions of this act. (U.S.C., title 16, sec. 432.)





---

# Documenti



# La videografia su Caravaggio. La vita e le opere di Michelangelo Merisi raccontate negli audiovisivi

Massimo Angelici\*

## *Abstract*

L'articolo descrive le interpretazioni della figura artistica e storica di Michelangelo Merisi che scaturiscono dalla produzione audiovisiva dal 1941 al 2016. Sono dieci i titoli selezionati da una vasta videografia di cui si espongono i dati quantitativi e qualitativi. Alla luce della critica di riferimento, del contesto di produzione e del pubblico destinatario, vengono analizzate le principali questioni riguardo il celeberrimo pittore: la vita, il carattere, la religiosità, l'amore e il rapporto con il potere, focalizzando in particolar modo la tematica storico-artistica. La constatazione di quanto fu controversa la figura di Michelangelo Merisi e quanto le sue opere si siano prestate a differenti letture esegetiche e tecniche, pone le

\* Massimo Angelici, Dottore magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: massimoangelici@angelgas.it.

Il presente articolo è un estratto dalla tesi di laurea magistrale: *La videografia di Caravaggio*, relatrice prof.ssa Susanne A. Meyer, Università di Macerata, a.a. 2015/2016. Grazie a Susanne A. Meyer, per la proposta di realizzare questo studio e per la supervisione nella stesura del contributo.

basi per il presente studio. Dai primi biografi suoi contemporanei, ai nostri ultimi studiosi, sono molteplici le versioni dell'uomo e dell'artista offerte dalla storiografia artistica, a cui si affiancano nel XX secolo, prima la cinematografia, poi la televisione ed infine il web.

This article describes the interpretations on Michelangelo Merisi's artistic and historical figure originated by the audio-video productions from 1941 to 2016. According to the secondary literature, production context and target audience, the main problems concerning the very famous painter are analyzed, such as his life, his character, his religiosity, his loves and relationship with the rules, by focusing in particular on the historical-artistic sphere. Two traits have been considered, i.e., Michelangelo Merisi's controversial nature, and the way in which his works has been interpreted. There are many points of view concerning the man and the artist in the historiography of art, since the early biographers in his time to the latest scholars. Later, in the XX century the movies, television and the web have been added.

La videografia dedicata a Caravaggio nell'arco temporale che va dal 1941 al 2016 è composta da una molteplicità di forme comunicative: film, cortometraggi, sceneggiati, documentari, serie tv. Sono presenti ulteriori espressioni audiovisive "minori"<sup>1</sup>, ma di medesimo potenziale divulgativo, fino a raggiungere oltre 180 titoli.

Da un punto di vista quantitativo il numero dei titoli cresce, seppur molto lentamente, in modo costante fino agli anni '80, quando si registra un cospicuo aumento per tutto il decennio. Negli anni '90 la tendenza scende drasticamente per poi risalire altrettanto decisamente nel 2010. La battuta d'arresto è da ricercare nell'utilizzo e nella riproposizione del materiale già esistente, in un decennio che si concentra sulla ricerca di nuovi contenuti, grazie a studi specifici condotti dagli esperti. A partire dal 2000 riprende l'ascesa, forte di nuove conoscenze storiche, e tocca il suo culmine nell'anno 2010, in concomitanza della mostra<sup>2</sup> tenuta a Roma nelle Scuderie del Quirinale per il quarto centenario dalla morte del pittore.

Inoltre, l'aumento dei mezzi di comunicazione, in particolare in seguito alla fondazione di You Tube, fa sì che il numero dei prodotti nel decennio 2005-2015 sia il 55% del totale<sup>3</sup> (fig. 1). Per quanto riguarda la forma comunicativa, si conferma la prevedibile predilezione per i documentari che rappresentano il 60%. Rispetto ai contenuti, riscontriamo un 22% per la tematica biografica, trattata congiuntamente alla tematica artistica mentre un 19% di prodotti focalizzano la propria attenzione su una singola opera pittorica (fig. 2). Da una così vasta panoramica sono stati selezionati alcuni titoli per poter esaminare

<sup>1</sup> Come ad esempio: conferenze, interviste ai critici e agli storici dell'arte, trasmissioni tv.

<sup>2</sup> Strinati 2010.

<sup>3</sup> L'elenco completo della videografia è consultabile nella tesi di laurea di cui il presente articolo è un estratto.

più da vicino le differenti interpretazioni della vita e dell'arte di Michelangelo Merisi, tenendo conto di studi storico-critici, del contesto di produzione e del pubblico destinatario di ciascun prodotto.

Nel film *Caravaggio. Pittore maledetto*, di Goffredo Alessandrini del 1941, si propose un Caravaggio dal tono deciso e categorico, un modello di fierezza e spavalderia d'avanguardista. Il regista, ufficialmente schierato con il regime fascista, comunicò nelle sale cinematografiche ai giovani, un comportamento incline all'ideologia dominante. Risulta complementare a ciò l'immagine di un Merisi guascone e "Don Giovanni" nei confronti del gentil sesso, incarnato dall'attore *tombreur de femmes* Amedeo Nazzari. Benché nella pellicola venne descritto un Caravaggio altezzoso ed irriverente nei confronti degli artisti accademici, simboleggiati da Cesare d'Arpino, il suo rapporto con il potere religioso fu ossequioso e devoto. Presumibilmente si deve attribuire al consulente storico del film, Gustavo Brigante Colonna Angelini<sup>4</sup>, il suggerimento di un Caravaggio superbo artista geniale, beffato da un destino maledetto. Così, attraversato da una debolezza personale derivante da un'angoscia interiore insanabile, il pittore risulta incompreso e intrattabile. Tale carattere, figlio di un maledettismo *à la Baudelaire*, aggiunse un tocco sulfureo al personaggio, giustificando il titolo del film.

Il documentario del 1943 *Michelangelo da Caravaggio* per la regia di Raffaele Saitto, si avvale, per il testo, della collaborazione di Valerio Mariani. Lo storico e critico d'arte, grazie alla sua collaborazione con l'Istituto Luce, poté realizzare opere audiovisive incentrate sulle arti figurative<sup>5</sup>. Nei 24 minuti di documentario, in forma di cinegiornale Incom, destinato a tutto il pubblico delle sale cinematografiche, Saitto concentrò la trattazione su una valutazione stilistica della pittura di Caravaggio definita «rivoluzionaria e potente». Sin dalle prime opere, lo stile di Merisi venne descritto come «rigoroso e spontaneo», capace di trasfigurare la realtà delle semplici cose in una «pura espressione di poesia». In aggiunta a ciò, fu individuata nell'animo dell'artista una potenza creatrice maggiore grazie ad una innovativa concezione dell'arte, affermatrice di una nuova realtà morale. Il carattere rivoluzionario della sua visione pittorica venne esplicitato più volte già nei primi minuti del documentario, insistendo sul concetto di «novità». Il «gran cuore tormentato», costantemente in polemica con la tradizione, lo connotò come un pittore «coraggioso» propugnatore di valori umanizzati, modificando le iconografie del periodo precedente. Al termine delle immagini dei quadri, che scorrono sincrone alla trattazione critica, l'autore suggellò Caravaggio definendolo «genio scontroso», precursore

<sup>4</sup> Gustavo Brigante Colonna Angelini (Fano 1878-Roma 1956), dopo la laurea in legge, abbandonò la carriera burocratica per il giornalismo. Cfr. Orioli 1972.

<sup>5</sup> Valerio Mariani, storico e critico d'arte, nonché accademico italiano, era allora docente di arte medioevale e moderna alla Facoltà di Magistero dell'Università La Sapienza di Roma. Cfr. Casini 2008.

dell'arte moderna, capace di ritrovare i «valori essenziali» in contrapposizione al «pieno naufragio della splendida illusione del Rinascimento»<sup>6</sup>.

Nel clima culturale del Neorealismo, va invece inserito il documentario del 1948 *Caravaggio*, realizzato dalla casa di produzione cinematografica Universalialia<sup>7</sup>. Opera del regista Umberto Barbaro, con il testo di Roberto Longhi, la pellicola di 20 minuti era destinata alla Mostra del Cinema dello stesso anno e fu successivamente proiettata alla *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*<sup>8</sup>, tenutasi a Milano nel 1951. Il documentario si rivolgeva a un pubblico ampio, tramite un linguaggio calibrato, che non permettesse di perdere contenuto, scadendo nella didascalia, ma che garantisse invece un'accessibilità concettuale anche ai non addetti ai lavori. Nel testo del documentario Longhi ribadì le idee già espresse in *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*<sup>9</sup> e più tardi sviluppate nella monografia del 1952<sup>10</sup>. Larghissima parte del documentario fu strutturata come analisi critica dello stile pittorico dell'artista. Con l'intento di consegnare allo spettatore un «giovane rivoluzionario» Longhi propose un Caravaggio in netta contrapposizione con la versione idealistica novecentesca di Matteo Marangoni e di Lionello Venturi. Ai confronti con Ingres e Giorgione sostituiva quelli con Courbet e Manet<sup>11</sup>. All'identificazione di un Caravaggio come «ultimo dei rinascimentali» o di primo pittore «barocco»<sup>12</sup>, Longhi sostituì quella di «naturalista», edulcorata dalle accezioni negative ereditate dai suoi primi biografi. Gli stilemi classici dell'accademia vennero riletti in chiave di «polemica evidente», paragonando immagini pittoriche, prodotte da maestri del passato (Michelangelo Buonarroti), a quelle del Caravaggio. Per Longhi Michelangelo Merisi, svuotando le iconografie, patrimonio del manierismo veneto, divenne un pittore «essenziale» fino all'eliminazione del soggetto, come nell'emblematico *Cestino di frutta*. Longhi non mancò di indicare i maestri possibili di un Caravaggio ancora garzone a Milano: Campi, Savoldo (a Brescia), Moretto, Giorgione, Tiziano, precursori di alcuni elementi caratterizzanti poi le modalità pittoriche del Merisi. A complemento di ciò lo studioso indicò coloro che prenderanno direttamente ispirazione dal Caravaggio: Hals, Velazquez, Vermeer e più tardi Corot, Courbet, Manet e Cezanne. La presentazione visiva di numerosissime opere pittoriche, descritte e chiosate nella tradizione ekphrastica grazie ad un lessico comprensibile a tutti, guidava la direzione dello sguardo, accompagnato dal movimento della cinepresa. Le nozioni biografiche, ridotte al minimo, erano funzionali alla collocazione geografica delle opere,

<sup>6</sup> Le citazioni sono tratte da: Saitto, Mariani 1943 (Documentario).

<sup>7</sup> Uccelli 2008, pp. 9-10.

<sup>8</sup> Longhi 1951.

<sup>9</sup> Longhi 1943.

<sup>10</sup> Longhi 1952.

<sup>11</sup> Uccelli 2008, p. 20.

<sup>12</sup> R. Longhi, *Il Caravaggio al traguardo di una mostra*, appunto manoscritto per un discorso di presentazione al pubblico milanese della mostra del Caravaggio nel 1951, tenutasi al Palazzo Reale di Milano, citato in Uccelli 2008, pp. 20-21.



scandendo gli spostamenti di Caravaggio in seguito alle sue fughe, terminate in quella che Longhi definì una «morte disperata a trentotto anni»<sup>13</sup>.

Certamente gli studi longhiani, dedicati all'arte e alla vita del pittore, furono un punto di riferimento imprescindibile nella stesura della sceneggiatura di *Caravaggio* datata 1967, a cura di Ivo Perilli e Silverio Blasi, coadiuvati da un giovane Andrea Barbato. La RAI trasmise lo sceneggiato televisivo in tre puntate di un'ora circa l'una. Diretto dallo stesso Blasi, vedeva nel ruolo di Caravaggio un Gian Maria Volontè noto come attore "impegnato", con il quale gli spettatori, sensibili alla tematica sociale, avrebbero dovuto immedesimarsi. Blasi propose un sottile parallelismo tra la situazione socio-politica durante la fine degli anni '60 nell'Italia del XX secolo e la Roma del '600.

Il regista, presentando fin dalle prime scene un Merisi occupato nottetempo come manovale nella "fabbrica di San Pietro", in una mansione di estrema fatica fisica, pose il pittore tra le fila operaie dell'epoca. Inoltre il suo atteggiamento contestatario nei confronti delle élite connotò il Caravaggio di Blasi come un "ribelle socialista". Nell'incipit dello sceneggiato, con un *flashback*, venne evocato l'epilogo tragico dell'esistenza del pittore, quando barcollando sulla riva del mare, sfinito dalla febbre, egli muore. Il riflesso della sua figura nell'acqua e la musica in toni acuti trasmettevano allo spettatore un senso di vertigine e squilibrio psicologico, latore in vita di un animo travagliato. Anche il suo amore lo fu e anche in questo caso gli autori intrecciarono la finzione dello sceneggiato con la realtà del loro tempo, poiché la situazione sentimentale tra Caravaggio e Tullia rispecchiava la relazione d'amore nella vita reale tra Volontè e l'altra attrice protagonista: Carla Gravina. Lo sceneggiato grazie alla voce fuori campo illustrò il contesto storico-culturale di inizio XVII secolo e, a conferma dell'intento didattico dell'opera televisiva, si diede nozione del rogo avvenuto ai danni di Giordano Bruno. Fu lo stesso Caravaggio a riferirci ciò che accadde a quel frate che non voleva ritrattare le proprie idee e fu rinchiuso nelle prigioni per tre anni, durante i quali affrontò quotidianamente l'interrogatorio dell'inquisizione. Gli autori proposero dunque un Caravaggio "bruniano" e sufficientemente colto da leggere la sua commedia *Il candelaio*. La scelta della regia di alternare ripetutamente il volto di Bruno con quello di Merisi suggeriva allo spettatore un'immagine condensata dei due caratteri quasi a voler far assomigliare questi per commistione. Come recitava la voce fuoricampo «Bruno cercava il divino nella natura, che trasferito sul piano figurativo sarà un pò il credo del Caravaggio»<sup>14</sup>.

Si dovettero attendere gli anni '80 per registrare un ulteriore film su Michelangelo Merisi e ciò avvenne nel contesto britannico, contraddistinto dal rigido "Thatcherismo", quando il governo conservatore inglese era sul punto di ratificare una legislazione contro l'omosessualità. In questo clima, il

<sup>13</sup> Le citazione sono tratte da: Longhi, Barbaro 1948 (Documentario).

<sup>14</sup> Blasi 1967 (Sceneggiato Rai).

regista Derek Jarman, anticonformista, pittore e video-maker, giungeva alla conclusione della stesura del testo per il film *Caravaggio*. Jarman intendeva con la sua opera fondere cinema e pittura, identificando la propria esistenza con quella del Merisi, mentre agonizzante spirava in un letto d'ospedale. Risale proprio al 1986, anno di uscita del film, la dichiarazione pubblica del regista di avere contratto l'AIDS. A supporto della propria interpretazione il regista poteva contare su diversi critici e storici dell'arte, che in precedenza avevano supposto un orientamento omosessuale riguardo al Merisi. C.L. Frommel puntò l'attenzione sulla vita psichica di Caravaggio fino all'individuazione di inclinazioni omosessuali<sup>15</sup>, seguito da D. Posner, che sottolineò l'ambiguità androgenetica dei soggetti ritratti<sup>16</sup>. La rappresentazione di «giovineti»<sup>17</sup> nelle tele fece desumere ad Herwart Rottgen le medesime tendenze, indicate già da Bernard Berenson, quando questi descrisse il pittore come «intollerante, invidioso, geloso, dispettoso, impulsivo, attaccabrighe, omicida e forse omosessuale»<sup>18</sup>.

Il regista inglese completò la propria identificazione in Caravaggio attribuendo un carattere “dionisiaco” al pittore, mostrato nelle sembianze di Bacco. L'incisione *nec spe nec metu* presente sulla spada del *Davide e Golia* venne individuata come motto con il quale lo spettatore avrebbe dovuto leggere il Caravaggio di Jarman, poi caricato ulteriormente della filosofia di Giordano Bruno, grazie alle letture intraprese con la paterna figura del Cardinal del Monte.

Nel 2003 a Napoli sotto il titolo *Caravaggio. Una mostra impossibile*<sup>19</sup>, fu aperta un'esposizione di tutti i dipinti del maestro, riprodotti su diapositive retroilluminate in scala uno a uno. L'enorme successo fece sì che l'evento venisse riproposto in diverse città d'Italia. In occasione della “replica” a Roma<sup>20</sup>, l'ideatore Renato Parascandolo invitò Dario Fo a tenere una lezione-spettacolo sul pittore, con ripresa televisiva della Rai. Il bagaglio culturale di riferimento per l'intervento di Fo fu costituito, oltre che dalle secolari biografie anche dalle considerazioni sorte a partire dagli anni '70 del Novecento, durante «l'intensa stagione critica»<sup>21</sup> su Caravaggio, quando le sue opere vennero interpretate attraverso letture sofisticate e non di rado contrastanti. Certamente vennero presi in considerazione gli studi affrontati negli anni '90 da diversi storici dell'arte che concentrarono la propria attenzione su temi specifici. Ad esempio, Maurizio Calvesi propose un'interpretazione cristologica dei primi quadri giovanili,

<sup>15</sup> Frommel 1971.

<sup>16</sup> Posner 1971.

<sup>17</sup> Cinotti, Dell'Acqua 1983, p. 278.

<sup>18</sup> Berenson 1951, p. 81.

<sup>19</sup> La mostra si è tenuta a Castel Sant'Elmo, dal 5 aprile al 1 giugno 2003.

<sup>20</sup> La mostra si è tenuta al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, dall' 11 dicembre al 15 febbraio 2004.

<sup>21</sup> Macioce 2010, p. 240.

mentre nel Caravaggio maturo vedeva l'influenza del pensiero di Giordano Bruno. Inoltre nei suoi studi suggeriva una lettura a più livelli dell'uso della luce: «stilistico, ovviamente; simbolico-programmatico, e per così dire espressivo-emozionale»<sup>22</sup>. Individuò in Caravaggio una religiosità di stampo Borromeo e lo ritenne influenzato dalla Riforma Cattolica «...perché il Caravaggio fu proprio un interprete (per quanto autonomo, spericolato, e in qualche modo “esagerato”) di una certa ala innovativa della Controriforma; e proprio di quell'ala “pauperistica” che faceva capo al Borromeo e agli Oratoriani»<sup>23</sup>. Di opinione contraria era Ferdinando Bologna, per cui Caravaggio non fu un «seguace»<sup>24</sup> controriformista, ma un «disubbidiente»<sup>25</sup> in contrasto con i dettami delle alte gerarchie ecclesiastiche. Lo storico non aderì neppure all'immagine diffusa nel dopoguerra di un Caravaggio «come di una sorta di tribuno del popolo o quanto meno di “neorealista” politicamente impegnato»<sup>26</sup>. Fo, pur conoscendo queste interpretazioni contrastanti della figura caravaggesca, non promosse l'una a discapito dell'altra, ma scelse un approccio razionale verso lo studio del pittore, proponendo un Caravaggio-scienziato. Attinse agli studi diagnostici intrapresi da Mina Gregori<sup>27</sup>, grazie alle opportunità tecnologiche messe a disposizione negli anni '90, che completarono le nozioni scientifiche presentate da Lionello Venturi e Giovanni Urbani, negli anni '50 e '60 del '900. Con la proiezione fotografica di ben ventisette opere, venne mostrata l'idea di un Caravaggio scienziato dell'arte geometrica e venne inoltre confutata la diffusa convinzione dell'assoluta mancanza del disegno preparatorio nelle tele del Merisi. Fo insistette sui confronti con i maestri che ispirarono il pittore durante la propria formazione artistica in adolescenza e sottolineò l'attenzione di Caravaggio per il teatro, non solo per le gestualità drammatiche, ma soprattutto per l'uso della luce. Nella sua lezione-spettacolo Fo non analizzò in dettaglio le relazioni tra il pittore ed il potere ecclesiastico, incarnato dalle figure del Cardinal del Monte, Cardinal Borghese, Cardinal Gonzaga e lo stesso Papa, ma precisò che «Il Caravaggio e i suoi amici sostenevano l'elezione di un prossimo pontefice francese»<sup>28</sup>. Benché Fo avesse citato questa “fazione” politica, non lasciò comunque intendere l'idea di un Caravaggio “protetto” dal potere che incarnava quello schieramento. Fo manifestò una critica nei confronti del contesto sociale del XVII secolo con l'ironia a lui consueta, proponendo al pubblico parallelismi sarcastici con il “potere” della nostra epoca. Individuò poi a completamento della propria interpretazione una diretta connessione tra la direttrice spirituale proposta dai Borromeo e la formazione religiosa del

<sup>22</sup> Calvesi 1990, p. 30.

<sup>23</sup> Calvesi 1986, p. 35.

<sup>24</sup> Bologna 1992, p. 11.

<sup>25</sup> Ivi, p. 20.

<sup>26</sup> Cinotti, Dell'Acqua 1983, p. 280.

<sup>27</sup> Gregori 1991.

<sup>28</sup> Fo 2005, p. 121.

pittore: «Il clero milanese, alla repressione dell'inquisizione, preferisce una vera e propria rivoluzione pastorale, con forti agganci alla religione primordiale delle origini cristiane»<sup>29</sup>. In queste considerazioni, secondo Fo, occorre calare le opere pittoriche del maestro, da cui affiorano quelle radici mistiche cariche di un dialogo tra l'umano e il divino. Certo non mancò in questo prodotto videografico l'elenco delle vicende "umane" del Merisi: le aggressioni, gli arresti, il fatale omicidio, la conseguente fuga, il perdono papale e la spiaggia di Porto Ercole dove «beffato dalla fortuna»<sup>30</sup>, morì.

La mostra *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*<sup>31</sup>, tenutasi al Museo di Capodimonte nel 2004, rappresentò l'occasione per la realizzazione del documentario del regista Mario Martone. Tale circostanza divenne secondaria rispetto ad un contesto produttivo che in questo caso fu di ordine intellettuale, scaturendo dall'opera letteraria della poetessa Anna Maria Ortese<sup>32</sup>, i cui scritti, riadattati, costituirono il testo del documentario. La scrittrice, descrivendo la città di Napoli, sembrò raffigurare *Le Sette opere della Misericordia* in una sincronicità d'assonanze interiori che l'avvicinò nell'animo al Caravaggio di Martone. Il regista scelse di alternare il momento più drammatico della vita del pittore alle immagini della Napoli contemporanea, «immobile come se la vita si fosse pietrificata»<sup>33</sup>. Alla finzione scenica del Caravaggio, fiaccato a morte dalla malaria mentre percorre stremato la spiaggia che lo vedrà cadavere, si susseguono una molteplicità di documenti visivi tratti dalla realtà. Una serie di finestre malmesse, di portoni fatiscenti, di vicoli vuoti, riferiscono di una malinconia nei cuori di quel popolo, ritratto nelle proprie case o affacciato dalle abitazioni. Una bambina scalza in strada è l'emblema di tutti i fanciulli del mondo e di Napoli, gli uomini intenti nel lavoro del legno, del metallo, rappresentano tutti i lavoratori, anche quelli trapassati. A queste immagini vennero affiancati i quadri di Caravaggio per introdurre argomenti cari al pittore. La vita di Michelangelo Merisi e le tematiche delle sue opere furono descritte dal regista attraverso la ricerca di situazioni analoghe nella realtà quotidiana della città, sia questa amorevole o sia questa tragica. Nella trattazione di Martone, venne messo in risalto l'utilizzo da parte del pittore dei suoi contemporanei come modelli, abbondantemente sottolineato nel documentario ogni qual volta venisse associato un volto degli abitanti odierni di Napoli a un volto dei personaggi dipinti dal pittore. In questa attenzione si riflesse la volontà del regista di riproporre le modalità operative del Caravaggio e nello stesso tempo di costituire uno stretto legame tra gli uomini di ieri e quelli di oggi.

Nel 2007 una coproduzione tra Titania e Rai Fiction consentirono al regista Angelo Longoni la realizzazione di *Caravaggio. L'ombra del genio*, film destinato

<sup>29</sup> Ivi, p. 37.

<sup>30</sup> Ivi, p. 141.

<sup>31</sup> Spinosa 2004.

<sup>32</sup> Ortese 1994.

<sup>33</sup> Martone 2004 (Cortometraggio).

al pubblico di Italia, Francia, Spagna e Germania. La consulenza storico-artistica fu affidata congiuntamente a Maurizio Marini<sup>34</sup> e Claudio Strinati. I due esperti fecero confluire nel film oltre ai propri studi anche tutte quelle cognizioni raggiunte nei due decenni precedenti, quando una terza generazione di storici dell'arte, approfondiva gli studi caravaggeschi attraverso un'analisi più accurata del *milieu* cui Merisi appartenne.

Nel film *Caravaggio* fu inizialmente presentato al pubblico attraverso i suoi ricordi, espressi dalla propria voce fuori campo, che fece ripercorrere la sua vicenda umana. Attraverso questo espediente narrativo, si ascoltarono i pensieri più intimi della psicologia dell'artista. Il Caravaggio di Longoni visse un'esistenza inquieta, fitta di incubi dei quali preferirebbe non avere ricordo. Un flashback in cui un Caravaggio bambino assistette ai funerali del padre e del nonno deceduti per la peste, giustificò il senso di morte imminente provato dal pittore nel corso di tutta la sua vita. Fondamentale fu la trattazione biografica del personaggio che venne dunque raccontato fin dall'infanzia, per poi inanellare tutte le vicende salienti imprescindibili della sua esistenza. Altrettanto centrale fu la trattazione del sentimento religioso del pittore. Attraverso le proprie opere fu lo stesso artista ad informare il pubblico della sua vicinanza ad una Chiesa delle origini fortemente pauperista, mostrando un forte afflato mistico che venne tematizzato nella scena della realizzazione della *Vocazione di San Matteo*. Contemporaneamente però le perplessità di Caravaggio circa l'esistenza di Dio, evidenziata in alcuni frangenti del film, consegnarono allo spettatore anche una porzione scettica dell'animo del Merisi proposto da Longoni. Un forte contrasto nell'ambito spirituale dunque ed altrettanto avvenne per le inclinazioni sessuali dell'artista di cui furono forniti elementi atti alla costituzione di una duplice vita sentimentale. La sensibilità alla bellezza femminile fu manifestata in maniera eclatante, contrariamente a quanto avvenne in seguito nei riguardi del giovane amico pittore Mario Minniti. Si accennò ad una relazione omosessuale in una scena che si svolse nella corsia dell'ospedale, in cui Minniti si prese amorevolmente cura dell'amico, ricoverato a causa di un ferimento. La bisessualità del personaggio venne ulteriormente affermata, quando Caravaggio, fatta la conoscenza nell'osteria di una zingara e di un giovane, venne inquadrato nella scena successiva all'indomani, addormentato nel letto tra questi. L'allusione fu chiaramente quella per cui Caravaggio avesse passato la notte indifferentemente con i due, dopo aver realizzato il dipinto della *Buona ventura*. La vicenda amorosa, dunque, costituì un aspetto importante per la caratterizzazione del personaggio proposto da Longoni, tanto che il regista dedicò largo spazio alla cortigiana Fillide, con la quale il pittore instaurò una relazione. L'altra figura femminile fondamentale nella vita sentimentale del Merisi fu Lena, giovane modella cui il pittore dimostrò il proprio amore.

<sup>34</sup> Marini 1987.

Siamo nel 2010 quando si tenne a Roma alle Scuderie del Quirinale la mostra *Caravaggio*<sup>35</sup>, circostanza in cui nacque il documentario di Enzo Sferra con il titolo eloquente *Caravaggio un instant movie*. Il regista in 30 minuti, partendo dall'allestimento, si soffermò su alcune opere e descrisse l'afflusso del pubblico<sup>36</sup>, concentrando l'attenzione sulla risonanza internazionale dell'evento. Con una sequenza di servizi televisivi estrapolati dalle maggiori testate giornalistiche nazionali ed estere, dove vennero rese note le cifre esorbitanti dei visitatori alla mostra e in un susseguirsi di interviste rilasciate all'ingresso e all'uscita, da parte di tutte le categorie di pubblico per età, ceto e paese di provenienza, il film mise in risalto la dimensione di larghissima popolarità raggiunta dal Caravaggio negli anni. La snella forma di comunicazione scelta dal regista per il suo prodotto videografico, unitamente ai brevi ed incisivi interventi impeccabili degli esperti, resero il film accessibile ad un vasto pubblico popolare. Il regista affidò il compito di coagulare le idee principali sulla vita, sull'arte, sulla tecnica e sulla religiosità del Caravaggio a tre illustri studiosi: Claudio Strinati, Rossella Vodret e Maurizio Calvesi. Inoltre Francesco Buranelli, segretario della Pontificia Commissione per i beni culturali della Chiesa, introdusse il pubblico nella ratio temporale che sottendeva le 24 opere esposte in mostra, indicando le tre sezioni che ne ricalcarono i momenti fondamentali: il Caravaggio giovanile, appena arrivato a Roma, la maturità artistica, e infine il periodo della "fuga". Alla curatrice della mostra Rossella Vodret<sup>37</sup> spettò la tematica tecnica dell'arte caravagesca, per la quale l'esperta ribadì quelle che erano le nozioni oramai assodate sulla modalità produttiva del Merisi: la luce che parte da un punto ben definito; il soggetto dipinto riflesso in uno specchio; il proprio volto ritratto nelle composizioni quasi fosse una firma e i modelli presi dalla strada. La nota, che nel documentario di Sferra fu discordante con alcune proposizioni del passato, risiede nella religiosità del Caravaggio. Fu Calvesi ad affermarne la profondità, fino ad una interpretazione cristologica<sup>38</sup>, che affondava nelle convinzioni dello storico dell'arte fin dagli anni '70. La produzione artistica venne incentrata da Claudio Strinati non tanto sotto il profilo stilistico ma piuttosto intellettuale, dando di Merisi un'immagine di artista moderno, citando tra le tante biografie del pittore, quella che per prima ne suggeriva un comportamento discontinuo individuato già da Van Mander: «Ora egli è un misto di grano e di pula»<sup>39</sup>. Delineatane la stravaganza nel carattere, Strinati implementò tale idea, creando dei parallelismi tra la Roma del XVII secolo e la New York degli anni '50-'60 del XX secolo e tra gli accoliti del Caravaggio e l'*entourage* di Warhol. Per una maggiore comprensione da parte del pubblico del paragone ideato da Strinati il regista fece uso delle peculiarità offerte dal mezzo video, intervallando immagini

<sup>35</sup> Strinati 2010.

<sup>36</sup> La mostra ha avuto quasi 10.000 visitatori nei primi due giorni di apertura.

<sup>37</sup> Vodret 2009.

<sup>38</sup> Calvesi 1971.

<sup>39</sup> Van Mander 1604.



della *Factory* di Warhol con quelle del film di Longoni, facendo ascoltare in audio, la musica citata dallo storico dell'arte. Strinati rifiutò l'idea romantica ottocentesca per cui la vita di un artista coincide con la sua arte e, smontato questo stereotipo, si adoperò nella *pars construens* della figura caravaggesca proponendo un intellettuale che rielaborava temi eterni per il cuore dell'uomo: l'amore, il male, il bene.

Infine inseriamo in questa breve rassegna videografica il DVD *Caravaggio. La luce sulla tela*, edizione speciale del 2012 con la partecipazione di un accreditato esperto del Merisi, ovvero il già citato Maurizio Calvesi, con l'aggiunta di un intervento del tre volte premio Oscar Vittorio Storaro<sup>40</sup>. Il maestro della fotografia, grazie alla popolarità acquisita, risultò idoneo per una divulgazione su larga scala della pittura di Caravaggio, così legata alla luce. Fu comunque la presenza di Calvesi a garantire i punti di riferimento per la critica storico-artistica costituita dai propri studi in materia. Nel suo intervento elencò tutti gli errori che negli anni furono commessi nell'interpretazione della figura del Caravaggio. Calvesi, seppur constatando l'imemperanza caratteriale, la passionalità e a volte la violenza del pittore, prese le sue difese affermando che questa non rientrava nel campo della criminalità. Lo storico descrisse la dinamica dell'omicidio Tomassoni come preterintenzionale e indicò in una questione di donne le motivazioni dell'accaduto, affermando così l'eterosessualità del pittore, contraddicendo dunque, quelle ipotesi avanzate in passato che rivolgevano i gusti del Merisi verso il genere maschile. In seguito prese le distanze da un ulteriore elemento costitutivo dello «schema del pittore maledetto: il genio illetterato». La presunta ignoranza del Caravaggio venne smentita, considerando l'amicizia che questi intratteneva con l'architetto Onorio Longhi<sup>41</sup>, «di cui si conoscono poesie di grande finezza concettuale e sapienza letteraria, tanto da far pensare che lo stesso Caravaggio dovesse essere un uomo in realtà colto ed aperto ad una visione religiosa della vita». Il tema centrale dell'intervento di Calvesi fu la religiosità di Caravaggio che lo storico espose attraverso la spiegazione delle opere pittoriche, motivandone il carattere innovativo ed originale per il contesto culturale di allora. La compenetrazione tra arte e religiosità esplose in Caravaggio nei dipinti di San Luigi dei Francesi, dove lo stile luministico rifletteva «un significato sacrale». Calvesi si produsse in una serie di precisazioni ed esempi, capaci di sgomberare il campo dall'equivoco di un Caravaggio «eretico», dovuto al suo presunto uso trasgressivo dell'iconografia. Alcuni particolari specifici, presenti nella pittura del Caravaggio, vennero secondo lo storico clamorosamente fraintesi, tanto da essere bollati come «indecorosi». «I piedi sporchi dei pellegrini, il ventre gonfio della Madonna ed i celebri quadri rifiutati sono invece da leggere come l'umiltà di chi praticava questa usanza, come la Vergine sempre piena di Grazia

<sup>40</sup> Per *Apocalyps Now* nel 1980; per *Reds* nel 1982; per *L'Ultimo Imperatore* nel 1988.

<sup>41</sup> Onorio Longhi (Viggiù 1568-Roma 1619). Cfr. Lerza 2005.

e come la soprannaturale forza della fede». In aggiunta, secondo lo storico dell'arte, i due fattori che concorsero alla formazione di un Caravaggio invisibile al potere dell'epoca erano da individuare nella «religione dei poveri» che questi propugnava e «nell'invidia dei colleghi», considerato che «fu il più grande pittore mai vissuto». In complementarietà Vittorio Storaro nel suo intervento focalizzò l'attenzione del pubblico sull'aspetto tecnico-illuministico delle opere caravaggesche, scandendo le tappe biografiche fondamentali dell'artista poiché queste produssero una stretta connessione con l'uso che questi fece della luce sulla tela. L'idea che la vita e l'arte, in un artista, fossero indissolubilmente miscelate, trovò in Storaro un convinto sostenitore, adducendo argomentazioni di ordine psicologico. Fondamentali furono in Caravaggio la perdita del padre e del nonno a sei anni, il trasferimento a Milano a 12 anni e la perdita della madre a 18, accadimenti questi che infusero sul piano inconscio dell'artista «un senso, un desiderio di morte prematura». Altri due episodi storici vennero identificati come cruciali per la vita e le opere del pittore: il rogo di Giordano Bruno e la morte di Beatrice Cenci. Per Storaro i due avvenimenti costituirono uno sconvolgimento nella vita artistica di Caravaggio, permettendo di scoprire la luce artificiale prodotta dal fuoco e dai braceri utilizzati nei due casi, sostituendosi alla modalità operativa dell'uso della luce naturale del giorno che aveva contraddistinto la pittura del Merisi «fino al 1600». Anche Storaro consegnò allo spettatore la propria interpretazione della religiosità del Caravaggio in cui questa netta separazione tra: «passato-futuro, divino-umano, bene-male, luce-ombra» tratteggiarono una visione manichea dell'esistenza, suggerendo al pubblico un'immagine di un artista «immortale»<sup>42</sup>.

Queste furono dunque, le interpretazioni di Michelangelo Merisi che si avvicendarono in ambito videografico sulla vita, il carattere, la religiosità, l'amore e il rapporto con il potere. Ma volendo operare un confronto più approfondito sull'immagine del maestro proposta nel tempo, è necessario attuare un'analisi sulla tematica storico artistica, cardine essenziale del pittore. Ciò risulterebbe complesso se si prendessero in considerazione tipologie differenti di forme comunicative, ma diviene più agevole nel momento in cui ad essere analizzati siano unicamente quegli elementi comparabili nella struttura, quali i film<sup>43</sup> e lo sceneggiato<sup>44</sup>. Benché questi ricoprano un'esigua percentuale dei prodotti videografici, in maniera inversamente proporzionale rivestono una centrale importanza nell'immaginario collettivo e il loro specifico confronto assolve al compito di aumentare la conoscenza di come Caravaggio sia stato comunicato al pubblico di massa del XX secolo.

<sup>42</sup> Le citazioni sono tratte da Calvesi, Storaro 2012, DVD.

<sup>43</sup> I titoli dei film sono: *Caravaggio. Il pittore maledetto*, di G. Alessandrini; *Caravaggio*, di D. Jarman; *Caravaggio. L'ombra del genio*, di A. Longoni.

<sup>44</sup> Il titolo dello sceneggiato è *Caravaggio*, di S. Blasi.

Non si rilevano cambiamenti sostanziali, ma si registra una costante implementazione delle informazioni riguardo il sistema produttivo utilizzato dal Merisi, dovuto all'aumento incessante nel tempo delle ricerche a riguardo<sup>45</sup>. La costante che attraversa i film e lo sceneggiato, per quanto concerne la creazione artistica del Caravaggio, è il concetto di una pittura che rappresentò fedelmente la realtà, imitandola realisticamente e non tentando di migliorarla. Tale visione dell'arte, venne affermata e fatta esprimere dal Caravaggio medesimo in tutti gli audiovisivi, quando furono trattati i momenti in cui l'artista prese ispirazione dagli accadimenti del quotidiano: per Alessandrini furono i volti di una coppia di innamorati o il viso sofferente di un uomo catturato e legato in piazza, per Blasi fu una zingara nell'osteria o dei giocatori di carte. In Jarman la realtà affiorò nel corpo esanime di una donna annegata, mentre per Longoni fu l'osservazione di un mendicante incontrato per le strade di Roma a divenire l'emblema di un alternativo sistema di produzione delle immagini di cui tale atteggiamento costituisce la prima fase.

L'uso dei modelli dal vero è l'ulteriore costante riscontrabile. Longoni completò la descrizione del sistema produttivo del Caravaggio mostrando chiaramente l'utilizzo che questi fece dello specchio, ritraendo i propri modelli con un lume fisso o una luce proveniente dal soffitto aperto appositamente. In Alessandrini la modalità venne visualizzata attraverso la presenza di torce accese.

Come noto un fattore centrale nella produzione artistica fu rappresentata dal ruolo dei committenti. Questi furono chiaramente presenti in tutte le opere cinematografiche e nello sceneggiato, benché di volta in volta per ciascun regista i ruoli dei mecenati vennero intrapresi con incisività differenti. Per Blasi, Jarman e Longoni fu sostanzialmente la figura del Cardinal Del Monte a sostenere il Merisi nelle sue produzioni, affiancato dal marchese Vincenzo Giustiniani (in Blasi e Jarman) e secondariamente dalla famiglia Borghese (in Longoni). Per Jarman la figura del Cardinal Del Monte rivestì una centralità ulteriore come tutore e maestro, tanto da essere presente durante la realizzazione del *Martirio di Matteo*, indice di una sua possibile supervisione nella concezione dell'opera. Per Alessandrini fu invece il poeta Giovan Battista Marino ad essere il maggiore promotore del Merisi e sarà appunto l'uomo di lettere l'artefice dell'incontro tra il pittore e il Cardinale.

Il debutto della nuova pittura del Caravaggio venne individuato concordemente da tutti e quattro i registi in un gala. Ciascuno comunque stabilì un luogo diverso per l'evento ed optò per un quadro differente da mettere a disposizione degli invitati. In Alessandrini ad essere esposto fu la *Giuditta e Oloferne*, e ciò avvenne nel palazzo del poeta Giovan Battista Marino. Per Blasi, invece si trattò di un banchetto in casa Del Monte, e ad essere mostrato fu il quadro de *I Bari*. Anche Jarman attribuì l'organizzazione dell'evento ad opera

<sup>45</sup> Gregori 1991.

del Cardinal Del Monte, ma in questo caso fu l'*Amor omnia vincit* ad essere il quadro al centro dell'attenzione. Infine per Longoni, la festa prese luogo nel Palazzo del Giustiniani dove ad essere esposti furono ancora una volta *I Bari*.

Per il debutto pubblico nella chiesa di San Luigi dei Francesi, con le celebri opere incentrate sulla vita di San Matteo, solo in Blasi e Longoni si ebbe compiuta menzione di tutti e tre i dipinti, dandone visione. Sia nei film che nello sceneggiato è presente una scena in cui il Caravaggio lavora almeno ad una delle tele in questione. Alessandrini prese in considerazione solo il *San Matteo e l'angelo* e anche qui mostrò il pittore all'opera, mentre per Blasi è *Il Martirio di San Matteo* ad essere la tela specifica riconoscibile dal pubblico televisivo, benché il regista preferì mostrare il pittore nell'atto di disfare la sua opera, per poi concepire il lavoro in tutt'altro modo. Anche Jarman si concentrò sul momento della realizzazione del *Martirio di san Matteo*, mentre Longoni allestì una scena incentrata sul dipinto della *Vocazione del Santo*.

Una rilevante differenza tra i registi si può evidenziare nell'individuazione degli oppositori di Merisi e della sua arte. Per Alessandrini fu la sola figura dell'Arpino a sostenere tutte le idee avverse all'operato del Caravaggio. In Blasi gli avversari si articolano maggiormente: il Cavalier D'Arpino rimase la figura principale da cui Caravaggio prenderà le distanze, ma a questo, vennero aggiunti due giovani pittori suoi coetanei: Giovanni Baglione e Tommaso Salini. In Jarman la figura di Baglione, uno tra i primi biografi del Caravaggio, assunse completamente il ruolo dell'avversario. Longoni certamente mantenne l'acredine di Baglione, affiancandola a quella di un altro autorevole pittore dell'epoca in ambito accademico: Federico Zuccari. Da notare come per Longoni la figura dell'Arpino, descritto molto più giovane di quanto non abbiano fatto Alessandrini e Blasi, perda questo ruolo, acquisendo addirittura una relazione di correttezza, in quanto coinvolto con Caravaggio in furti di opere d'arte.

Furono i giovani pittori ad essere ammiratori del nuovo modo di fare pittura. Ciò è esplicito in Alessandrini, che mise in scena lo stupore degli allievi dell'Arpino nel prendere visione della tecnica del Caravaggio; un episodio simile si ritrova in Longoni allorquando descrisse uno stuolo di seguaci che attendono il maestro appena giunto a Siracusa. In Blasi questo ruolo venne affidato specificatamente a Lionello Spada, arrivato a Roma da Bologna, esclusivamente per incontrare il Caravaggio ed apprendere la sua arte.

In conclusione è interessante rendere conto di quali e quante opere pittoriche del Caravaggio siano state citate nei film e nello sceneggiato che qui abbiamo analizzato. Notiamo l'esiguità di opere presenti nel primo film del '41, con appena sette titoli. Alessandrini, come già detto, scelse di esporre al gala di presentazione *Giuditta e Oloferne* e di raccontare la sola vicenda del *San Matteo e l'angelo* per la Chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma. *La Canestra di frutta* e il *Ritratto di Fillide* furono lasciati alla deduzione del pubblico. Il primo si intravedeva nella scenografia e il secondo, benché non venne mostrato, divenne funzionale nello sviluppo di una scena. Al termine del film vennero citati inoltre:

*Il San Giovanni, Il Davide e Golia e La Morte della Vergine*. Il numero dei quadri di cui si fece riferimento in Blasi sale a diciannove, grazie soprattutto all'utilizzo della voce fuoricampo. Questa numerose volte si sofferma sulla descrizione di un'opera, contestualizzandone la nascita e fornendone descrizioni dettagliate. Furono otto i dipinti di cui si ebbero scene appositamente concepite: la *Canestra di frutta*; *I bari*; la *Buona ventura*; *San Matteo e l'angelo*; il *Martirio di San Matteo*; la *Madonna dei pellegrini*; la *Morte della Vergine*, il *Ritratto di Papa Paolo V*; la *Decollazione di Giovanni Battista*. In Jarman furono 15 i dipinti citati e tutti ebbero scene specificatamente dedicate, in cui l'opera fu chiaramente riconoscibile dal pubblico. Particolarità evidenziabile consiste nell'attenzione da parte del regista inglese per opere del periodo giovanile in cui vennero realizzati: il *Bacchino malato*, il *Fanciullo con canestro di frutta*, il *Ragazzo morso da Ramarro*, il *Concerto di giovani*, e il *Suonatore di liuto*. La medesima operazione di centralità dell'opera nella scena fu presente in Longoni per ben 22 dipinti. Segnale evidente di una volontà da parte del regista di trattare compiutamente la vicenda pittorico-artistica del suo personaggio e di soddisfare contemporaneamente il desiderio nel pubblico moderno di ritrovare quelle opere di cui abbia già cognizione. In Longoni l'eshaustività dei dipinti presenti si completò anche grazie alla rappresentazione dei lavori effettuati dal Merisi successivamente la sua fuga da Roma del 1606: *Le sette opere della Misericordia*, il *Ritratto di Alof de Wignacourt*, la *Decollazione del Battista*, il *San Girolamo scrivente*, il *Seppellimento di Santa Lucia*, la *Resurrezione di Lazzaro*, *Davide con la testa di Golia*. Molto diffuse furono le scene relative i quadri rifiutati. Nei film e nello sceneggiato furono i dipinti di *San Matteo e l'angelo*, la *Morte della Vergine*, la *Madonna dei Palafrenieri* a non trovare collocazione o ad essere rimossi dagli altari cui erano destinati per aver contravvenuto alle norme di decoro nei riguardi delle consolidate iconografie. Solamente Jarman non fece riferimento a tali episodi. Blasi offrì delle informazioni in merito alla vicenda della *Madonna dei Palafrenieri* e Longoni inserì una scena con l'asporto della *Morte della Vergine*. Nella videografia, ancor più esaustiva per il pubblico fu la vicenda della rimozione del *San Matteo e l'angelo*, rifiutato per la postura scomposta e per l'allusione all'analfabetismo del santo. Alessandrini, Blasi e Longoni offrirono concordemente le motivazioni per le quali al quadro venne negata la già stabilita collocazione. Ricontriamo dunque che questi punti fermi nella trattazione artistico-biografica del Merisi si alternano alle interpretazioni del tutto personali da parte degli autori.

Prendendo coscienza di ciascuna esegesi, scaturita immancabilmente dai periodi storici di produzione, dalla critica di riferimento cui si è attinto e dal pubblico di destinazione cui ci si rivolgeva, osserviamo quanto le differenti immagini di Caravaggio risultino essere il frutto delle proiezioni dei rispettivi registi, in rapporto dinamico con l'aumento delle conoscenze storiche e documentarie.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Berenson B. (1951), *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze: Electa.
- Bologna F. (1992), *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Calvesi M. (1971), *Caravaggio o la ricerca della salvezza*, «Storia dell'arte», 9/10, pp. 93-142.
- Calvesi M. (1986), *Caravaggio*, «Art e Dossier» 1, aprile, Firenze: Giunti-Barbèra.
- Calvesi M. (1990), *Le realtà di Caravaggio*, Torino: Einaudi.
- Casini T. (2008), *Mariani, Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <
- Longhi R. (1952), *Il Caravaggio*, Milano: Martello.
- Longhi R. (1951), *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale, Aprile-Giugno 1951), Firenze: Sansoni.
- Longhi R. (1943), *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, pp. 5-63.
- Macioce S. (2010), *Note di bibliografia caravaggesca*, in Strinati 2010, pp. 240-247.
- Marini M. (1987), *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio, "pictor praestantissimus"*, Roma: Newton Compton Editori.
- Ortese A.M. (1994), *L'infanta sepolta*, Milano: Adelphi.
- Orioli G. (1972), *Brigante Colonna Angelini, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <



- Posner D. (1971), *Caravaggio's Homoerotic early works*, «The Art Quarterly», XXXIV, n.1, pp. 201-224.
- Spinosa N., a cura di (2004), *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, ottobre 2004-gennaio 2005), Napoli: Electa.
- Strinati C., a cura di (2010), *Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-13 giugno 2010), Milano: Skira.
- Uccelli A. (2008), *Due film, la filologia e un cane. Sui documenti di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, gennaio, pp. 2-40.
- Van Mander C. (1604), *Het schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustighe iueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen*, Harlem: Passchier van Westbusch.
- Vodret R. (2009), *Caravaggio. L'opera completa*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

### *Videografia*

- Alessandrini G. (1941), *Caravaggio. Il pittore maledetto*, Film, Elica Film.
- Blasi S. (1967), *Caravaggio*, Sceneggiato Rai.
- Calvesi M., Storaro V. (2012), *Caravaggio. La luce sulla tela*, DVD, L'Espresso.
- Jarman D. (1986), *Caravaggio*, Film, B.F.I.
- Longhi R., Barbaro U. (1948), *Caravaggio*, Documentario, Universalia.
- Longoni A. (2007), *Caravaggio. L'ombra del genio*, Film, Titania produzioni, Rai Fiction.
- Martone M. (2005), *Caravaggio. L'ultimo tempo*, Cortometraggio, PAV, Reg. Campania.
- Saitto R., Mariani V. (1943), *Caravaggio*, Cinegiornale, Incom Italia.

Appendice

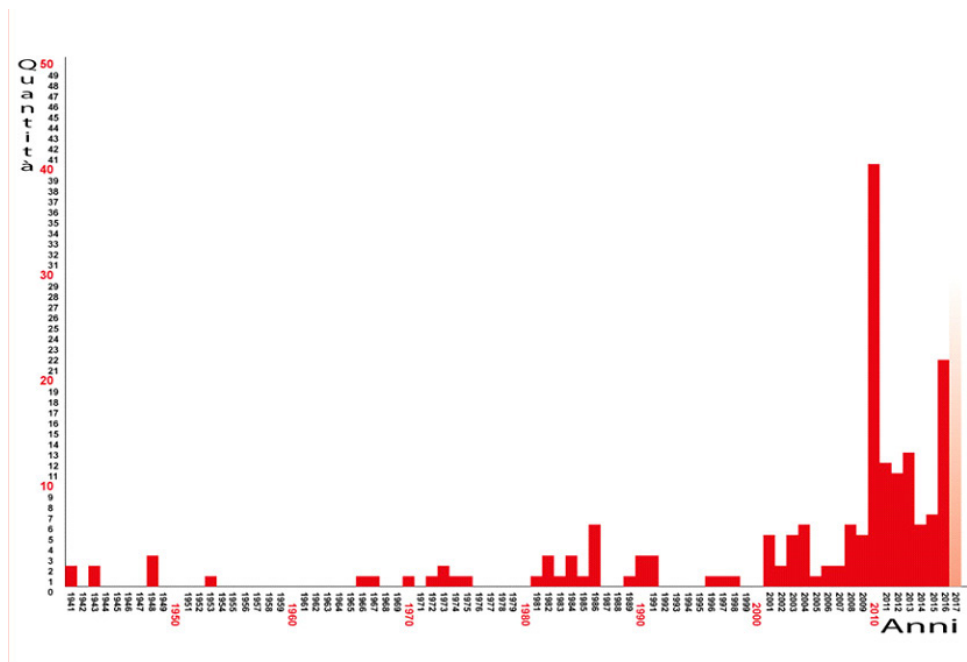


Fig. 1. Numero di prodotti videografici relativo ad ogni anno

CATEGORIE DELLA FORMA

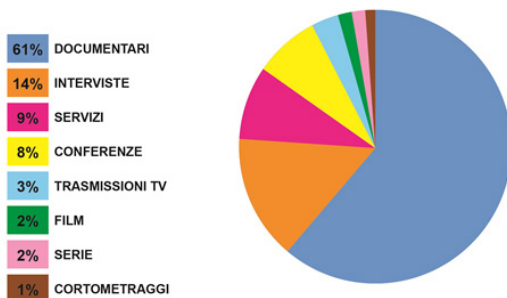


Fig. 2. Percentuali delle categorie della forma audiovisiva

---

# Recensioni



**Vincenzo Lavenia (2017), *Dio in uniforme. Cappellani, catechesi cattolica e soldati in età moderna*, Bologna: Il Mulino, 293 pp.**

Il volume sistematizza una materia – le relazioni fra guerra e cristianesimo – alla quale hanno lavorato storici modernisti di almeno due generazioni. Solo per fare i nomi più noti, Romeo De Maio, Adriano Prosperi, Cornel Zwierlein, Ariane Boltanski, Gianclaudio Civale, Michela Catto. Più, ovviamente, lo stesso Vincenzo Lavenia e chi scrive.

L'obiettivo esplicitamente dichiarato è quello della definizione di un «lessico bellico di impronta religiosa» (p. 16), tipico dell'età moderna, ma l'orizzonte cronologico si scopre subito molto ampio. L'analisi parte addirittura da quello che Gesù, secondo il Vangelo di Luca (3,14), trova adatto alla vita dei soldati: dunque dalla legittimazione – almeno indiretta – conferita dal Nuovo Testamento alla vita militare. Seguono una rilettura del tema in Sant'Agostino, la sacralizzazione della guerra nei papi dell'Alto Medioevo, la cesura formale costituita dal *Decretum Gratiani*, il corredo ideologico della prima

crociata di Urbano II, l'elaborazione della teoria della guerra giusta in Tommaso d'Aquino. Con la crisi religiosa e politica del Cinquecento, arrivano i primi segnali di controtendenza, cioè le denunce di incompatibilità di cristianesimo e armi di Erasmo da Rotterdam e Niccolò Machiavelli, sia pure sulla falsariga di ragionamenti di segno opposto, il primo di matrice pacifista, il secondo nettissimo nell'individuare nella guerra «una necessità storica tutta *mondana*» (p. 48, corsivo dell'autore). Una prima risposta, che torna a puntare sulla piena conciliabilità di etica della gloria, anche militare, e cristianesimo, viene offerta da Juan Ginés de Sepúlveda, la cui opera principale, il dialogo *Democrate*, Vincenzo Lavenia ha tradotto e pubblicato nel 2015 (presso l'editore Quodlibet).

Il passo successivo si compie con lo slittamento della riflessione «dal *ius ad bellum* al *ius in bello*» (p. 65), cioè dai ragionamenti sulla liceità per un cristiano di fare guerra alle proposte su come debba essere regolata la condotta del fedele in armi. Oltrepassata la metà del XVI secolo, i pareri più articolati emergono all'interno della cerchia di intellettuali raccolti intor-

no al cardinale Marcantonio Da Mula: Fabio Albergati, Rinaldo Corso, Giovan Francesco Lottini. Il dibattito che ne scaturisce – in questo Lavenia segue la pista di Delio Cantimori e Adriano Prospero – pone a diretto confronto la guerra degli antichi e quella dei moderni. Uno dei temi allora affrontati, cioè il connubio disciplina/religione all'interno degli eserciti, riesce particolarmente significativo per l'economia dell'argomentazione del volume. Lavenia, infatti, non appare interessata a restare sul terreno di una concezione cristiana della guerra, quanto piuttosto a rimarcare le potenzialità disciplinanti dell'idea di soldato cristiano: una nuova figura, anzi un'«icona» (p. 20), del tutto funzionale alle trasformazioni imposte dai coevi mutamenti dell'arte di combattere in Europa.

Gli impulsi acculturanti determinati consapevolmente dalle istituzioni nei linguaggi e nei modi di agire dei soggetti sono posti all'insegna del concetto di disciplinamento. Disciplinamento degli eserciti volle dire calare un progetto di autosorveglianza nato per le *élites*, il neostoicismo, sul quale Lavenia si sofferma alle pp. 23-25, in tutto l'organigramma dell'esercito, fino al livello della truppa. Da questo punto di vista, i precetti cristiani, mentre disinnescavano i peccati, contribuivano a formare una nuova etica del controllo. Non erano infatti soltanto le anime a necessitare di sorveglianza, ma innanzi tutto i corpi, i cui gesti dovevano essere adeguati a un congegno bellico sempre più sofisticato: fino a diventare, per mezzo dell'addestramento, movimenti precisi, appropriati alle esigenze tecniche della cosiddetta «rivoluzione militare».

Ecco che l'incontro di cristianesimo e mestiere delle armi confluisce in un fenomeno davvero epocale. Cronologicamente, siamo agli albori del dominio armato dei paesi europei occidentali su gran parte

del pianeta conosciuto. Passa di qui il confronto con chi è venuto dall'Asia e si è fermato nella penisola Anatolica, per poi tentare l'espansione a nord-ovest: i turchi. Paolo Giovio aveva colto la pregnanza del problema di come accrescere la disciplina degli eserciti cristiani, quasi impotenti di fronte a quelli della Sublime Porta. Lazzaro Soranzo, autore ben noto a Lavenia (è citato a p. 78), afferma invece chiaramente, quando il Cinquecento sta terminando che «i Turchi cedono ai nostri soldati essercitati». Non si ha motivo di credere invincibili gli Ottomani solo perché sono arrivati alle porte di Vienna già nel 1529 e nel 1532, cioè ben prima che a fine Seicento. Quando incontrano contingenti che manovrano perfettamente – pensiamo alle tattiche integrate di picchieri e moschettieri, o alle cariche di cavalleria leggera – gli Ottomani restano sconfitti: questo vuole ricordare Soranzo. Ora, di tale macchina militare europea che si sta formando dopo la metà del Cinquecento, e che espellerà i turchi dall'Europa centrale entro la fine del secolo successivo, il disciplinamento religioso è parte costitutiva.

La trattatistica, le proposte culturali, costituiscono l'alfabeto di questo processo. Lavenia le ripercorre con grande finezza, forte di un gigantesco apparato di *references*. Scopre interrelazioni nuove (ad es. Possevino che scrive contro Machiavelli, ma che ammirando Giusto Lipsio, ammira il metodo machiavelliano di parlare attraverso i classici). Ma non si accontenta. Resterebbe vano lo stesso richiamo delle multiformi elaborazioni della cultura teologico-politico-militare se non si accompagnasse alla ricostruzione del ruolo dei cappellani al fronte.

Giovanni da Capestrano (seguito da vicino, in pagine lunghe e dense di fonti) è l'archetipo di questa presenza. Ben prima dei gesuiti, infatti, è l'Osservanza francescana del XV secolo il motore di una *reformatio*



del militare cristiano. La missione del frate abruzzese, culminata nella vittoria contro i Turchi sotto Belgrado nel 1456, modella le successive esperienze fra Cinque e Seicento. Tre secoli più tardi, lo stesso Capestrano, divenuto santo, viene innalzato al ruolo di protettore dei cappellani militari di tutto il mondo. Grande continuità, dunque? Non necessariamente. Lavenia resta sempre attento alle cesure periodizzanti: è nel Cinquecento che confluiscono due fondamentali correnti: da una parte, la presenza del clero si rinnova, si dota di nuovi modelli di cura spirituale; dall'altra il dettato dei precetti (riservato nella Chiesa più antica ai comandanti generali) penetra al livello dei singoli soldati. I libri diventano *libretti*. E qui entrano in gioco i gesuiti, i protagonisti di un genere: i catechismi per i soldati (analizzati nel capitolo III). Protagonisti – fra gli altri ordini, certo – di una prassi: la missione castrense (centrale, nel capitolo IV).

Una missione in particolare si impone all'attenzione del lettore, anche perché ricostruita su fonti inedite, compreso il diario di un cappellano di reparti di artiglieria (segnalato a p. 133): l'esperimento fiammingo tra XVI e XVII secolo. Questa missione sembra contraddire il luogo comune di un mondo militare irreformabile, indisciplinabile. Dall'operato, dagli scritti di Thomas Saily, emerge un'attenzione concreta alla vita dei soldati, religiosa (in tutti i suoi aspetti, compresa dunque la persistente attrattiva di sortilegi ed amuleti). Il progetto disciplinare riesce ampio, la cura spirituale non si pone all'antitesi di quella materiale, anzi si pone come del tutto complementare ad essa. Gli eserciti di Fiandra di Alessandro Farnese, di Ambrogio Spinola, dell'arciduca Alberto d'Asburgo diventano così un modello per il consolidamento istituzionale dell'esperienza. Ne scaturisce un nuovo spazio giurisdizionale, regolato

anche con l'aiuto della giurisprudenza militare, disciplina in forte ascesa tra Cinque e Seicento, che Lavenia affronta per primo con attenzione alle sue implicazioni religiose.

Se le Fiandre costituiscono lo scenario più avanzato da parte cattolica, fra i protestanti, nello stesso Seicento, assistiamo innanzi tutto ad un pari profluvio di testi: scritti polemici per stimolare alla guerra contro gli *idolatri*, libri di preghiere, sermoni, il primo catechismo inglese del 1622, che apre la strada a quella che è definita «la battaglia dei catechismi» (p. 170). Questa letteratura fa da contrappunto a un impegno innegabile nella cura castrense, anche fra i riformati. Sappiamo che rientrano nel modello svedese le commissioni concistoriali e soprattutto i cappellani di reparto scelti dalle diocesi di appartenenza dei soldati. Quando poi inizia la guerra civile inglese, si riscontrano missioni in entrambi gli opposti versanti. Ogni esercito ha la sua cura spirituale: Lavenia non attribuisce nessun primato particolare ai puritani del New Model Army, se non *The Soldiers Pocket Bible*: 16 pagine in ottavo con versetti della Bibbia, inframezzati da brevi commenti in corsivo. Diversi temi sono comuni in entrambi i fronti, quello parlamentare e quello realista: l'insistenza sui doveri di obbedienza, la proibizione della blasfemia, la salvaguardia dei civili, soprattutto donne e bambini, pure; semmai, la regolazione delle pratiche iconoclaste è tipica della parte puritana. Il lessico bellico di impronta religiosa si dimostra comunque meno distante di quello che potrebbe sembrare. Ma i risultati, da entrambe le posizioni, possono essere tutt'altro che soddisfacenti.

Il successivo momento di svolta coincide con la Guerra dei Trent'anni. Il conflitto parte con l'apparato consolidato di letteratura e missioni, di cui – paradossalmente, avverte Lavenia – non sappiamo poi

molto; al contrario, si rendono disponibili in quell'occasione nuove fonti, come i diari del clero impegnato presso i soldati. Dopo il 1635, l'ingresso del regno di Francia rende il conflitto anche una guerra fra cattolici. Come si metabolizza questo passaggio? Facendo entrare sulla scena il soggetto-Nazione. Lo si vede bene nell'arciprete Giambattista Gil de Velasco e nel suo *Catolico y marcial modelo de prudentes y valerosos soldados*, redatto intorno al 1643 e pubblicato nel 1650, di cui Lavenia segue l'argomentazione: il nemico è la Francia; i francesi sono cattolici, ma sono alleati dei nemici della vera religione, in quanto assetati di dominio. Aiutano eretici e ribelli. Di fronte a questo, scatta l'appello alla nazione spagnola, al suo soldato «*limpio*» (p. 185). Dal canto loro, i francesi ricorrono a un'assistenza larga ma eterogenea: frati minori, domenicani, carmelitani, cappuccini, gesuiti; e lazzaristi sulla flotta, preti di San Sulpizio dopo la metà del Seicento, recolletti. Nei loro testi l'appello alla guerra santa sfuma: basti l'esempio del gesuita Thomas Le Blanc. Ma questo è un passo indietro? Niente affatto: è un passo in avanti, in direzione dell'«*amour de la Patrie*» (p. 188), per ora identificato con il sacrificio versato a vantaggio della monarchia.

Insomma, la letteratura bellica religiosa accompagna, tiene per mano l'esercito nazionale ancora in embrione. Non senza tensioni: nell'esercito prussiano tra Sei e Settecento la carica pacifista del pietismo radicale deve essere disinnescata. Gradualmente, però, anche il clero pietista diventa un organico strumento della cura castrense. In campo cattolico, nel corso del Seicento si è ormai aperto un grande spazio giurisdizionale. L'Autore dedica largo spazio alla scienza dei casi, ai dubbi di coscienza, applicata in ambito militare. I *Casus militares* del reatino Tullio Crispolti poco dopo lo scadere del

primo terzo del Seicento, sono già una *summa*. Dopo Crispolti, ricoprono l'incarico di uditore militare Eliseo Bartoli e Benadduce Benadduci. Forse dall'Archivio Benadduci di Tolentino si potrebbero ricavare testimonianze sulla istituzionalizzazione/giuridificazione della cura spirituale castrense in un ambito del tutto particolare qual è quello rappresentato dallo Stato della Chiesa.

Gli inizi del Settecento vedono l'alba di una nuova pedagogia religiosa, che tende ad offuscare il richiamo alla guerra santa. Il trattato *Theologia bellica* del teatino piemontese Antonio Tommaso Schiara si occupa solo in prima battuta di diritto alla guerra; si concentra immediatamente su come combattendo si possano evitare i reati e i peccati. Compreso quello del sovrano che non concede la meritata pensione a un soldato diventato invalido. Per via della casuistica castrense, ci fa scoprire Lavenia, entra in gioco addirittura una primitiva politica del *welfare*.

Nel XVIII secolo, la cura spirituale si inquadra nella vita di caserma. Nuovi manuali (come il *Militare istruito* di Marcantonio Aluigi, capitano di Assisi, 1759, citato a p. 226) danno nuove indicazioni al soldato: il latino non serve più; occorre piuttosto leggere le gazzette. Per completare la formazione, poi, è proficuo lo studio della fisica e delle altre scienze che servono alla guerra. La storia, con i suoi resoconti di campagne militari, fornisce in abbondanza esempi pratici. La religione, in questo contesto, è poco più di un coronamento, ma essa adesso incontra potenti nemici: i teatri, la vita da cicisbeo, l'ateismo. Anche dove si è più avanti, nel processo di nascita della caserma, il punto di incontro tra vita delle armi e catechesi trova sempre l'ostacolo dei vizi tradizionali (lussuria, bestemmia, etc., ai quali si accompagna anche qui l'ateismo). I sermoni continuano ad esse-

re lo strumento *princeps* della catechesi in lingua inglese. I testi spagnoli e francesi, invece, mostrano qualche apertura verso una devozione ragionevole, ma non oltre l'ultimo quinto del secolo. Siamo vicini al momento in cui la cesura del 1789 avvicina il ritorno della guerra santa, ma in un'accezione diversa: se il cappuccino Diego José de Cadiz si lascia andare a una crociata in difesa dell'antico regime, il cappellano inglese John Lowe, in un suo sermone sui doveri del soldato cristiano, lo vede in prima linea non solo nella difesa della libertà civile e religiosa, ma addirittura nel riscatto dalla stagnazione dei commerci che la Rivoluzione francese ha imposto.

Siamo ormai sulla traiettoria che punta dritta alla secolarizzazione/nazionalizzazione della guerra e, contemporaneamente, alla sua ri-sacralizzazione, nell'ambito della religione della Patria, soprattutto in Belgio, Francia ed Italia. L'Ottocento vede di nuovo i gesuiti al lavoro; la Grande Guerra conferma il «coinvolgimento del clero nella bolgia di nazionalismo e patriottismo di quel lungo conflitto» (p. 268). Solo la Seconda Guerra Mondiale e l'inizio dell'incubo nucleare hanno potuto sradicare dalla teologia cristiana l'idea di una guerra giusta. Ma questa svolta ha basi tutt'altro che solide. Chiese cristiane, parti della chiesa cattolica sono capaci di nutrire un odio religioso che potrebbe ancora esplodere.

«Spesso», avverte Vincenzo Lavenia, «il passato non passa» (p. 271). Soprattutto se sono in gioco due delle istituzioni umane più longeve: da una parte l'istituzione-Chiesa, il più antico ente collettivo consolidato dal diritto ancor oggi presente (e Lavenia spinge le sue osservazioni sino a papa Francesco, lo si noti); dall'altra, l'istituzione-esercito, organizzazione complessa ad alto tasso di strutturazione, che nei suoi fondamenti è rimasta sostan-

zialmente la stessa, dall'antichità fino alle forze armate contemporanee.

*Giampiero Brunelli*



Considerata la valenza interdisciplinare e l'ampio arco cronologico del volume qui recensito, si è scelto di considerare l'angolatura di due studiosi afferenti a diverse aree delle discipline storiche.

**Andrea Giardina, a cura di (2017), con la collaborazione di Emmanuel Betta, Maria Pia Donato, Amedeo Feniello, *Storia mondiale dell'Italia*, Roma-Bari: Laterza, 847 pp.**

Con un'immagine felice e nota, lo storico Isaiah Berlin si servì di un verso del poeta greco Archiloco (VII sec. a. C.: «La volpe sa molte cose, ma il riccio ne sa una grande») per delineare i poli entro cui far fluttuare la concezione storica dello scrittore russo Lev Tolstoj<sup>1</sup>. Da un lato la volpe che

conosce molte cose, che rivolge gli interessi in molteplici direzioni, connettendo informazioni e dati attraverso un'apparentemente debole griglia epistemologica (talvolta solo psicologica); dall'altro lato il riccio che raccoglie, cataloga, sussume dentro una forte idea interpretativa le molteplici informazioni del reale. Questa immagine salta alla mente del lettore quando ci si pone alla lettura della monumentale *Storia mondiale dell'Italia*, edita da Laterza nel 2017 (d'ora in poi SMI), curata da Andrea Giardina con la collaborazione di Emmanuel Betta, Maria Pia Donato, Amedeo Feniello. Viene alla mente perché molte delle storie che trovano spazio nel testo sono espressione di un sentimento storiografico che diffida di una visione teleologica chiara, di un sistema di interpretazione unificante, «un principio ispiratore unico e universale» per riprendere le parole di Berlin<sup>2</sup>, in sintesi diffida di un paradigma storiografico ispirato alla

<sup>1</sup> Berlin I. (1986), *Il riccio e la volpe e altri saggi*, Milano: Adelphi (ed. or. Weidenfeld & Nicolson, Londra 1953). La suggestione mi proviene dall'impiego che Trivellato F. (2014), *Introduction: The Historical and Comparative Study of Cross-Cultural Trade*, in *Religion and Trade. Cross-Cultural Exchanges in World History, 1000-1900*, edited by F. Trivellato, L. Halevi, C. Antunes, Oxford: Oxford University Press, p. 4, nota 6, e pp. 12-23 fa di questa immagine per discutere Goiten S.D.

(1993), *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Genizah*, Berkeley: University of California Press.

<sup>2</sup> Berlin 1986, p. 71.

figura del riccio, rivolgendosi piuttosto al fascino della volpe.

La storia, e la storia dell'Italia non si sottrae a questa verità, seguendo le parole di Giardina nella sua *Introduzione*, avanza per «stravaganze» (p. XIV). Nulla in essa, avrebbe detto il poeta Eugenio Montale, borbotta «a lento fuoco». La storia non è maestra nella misura in cui le ripetizioni non sono di per sé un valore. Persino nell'unico settore in cui la storia dovrebbe assurgere al rango di maestra, ovvero in quello dei sommovimenti tellurici, non si riscontrano risultati particolarmente felici, come per il caso italiano mostrano le ferite ancora aperte dell'Appennino e dei territori del Centro Italia. La SMI avanza alla ricerca dei contatti culturali, politici, e in misura minore economici, che impregnavano le storie del passato; storie che talvolta sono state artificiosamente separate ma che non lo erano all'epoca; oppure, rovesciando i termini, storie che sono state raccontate come frutto di un patrimonio comune e condiviso, ma che in realtà hanno dato esito (e danno tuttora) a conflitti di memorie, alimentano i piccoli o grandi giardini identitari. Per tale ragione è lecito affermare che in questo libro si respira un'atmosfera da storia globale. Si discute su cosa siano e di che cosa si occupino le diverse accezioni di storia su scala mondiale<sup>3</sup>. Questo dibattito appare fecondo nel particolare contesto storiografico italiano, che forse soffre di una certa parcellizzazione territoriale, almeno per l'età moderna, cui peraltro si limitano le considerazioni che qui si intendono

svolgere<sup>4</sup>. Non è il caso di intraprendere in questa sede un viaggio tortuoso in questi percorsi storiografici recenti. È preferibile, piuttosto, trattenere alcuni capisaldi comuni che ricorrono con insistenza nel libro di cui si discute. Non sono le grandi comparazioni di macro aree (lo sviluppo economico Europa-Cina *à la* Pomeranz) o le origini di alcuni concetti contemporanei (la fantomatica globalizzazione) ad interessare prioritariamente i 170 autori che hanno contribuito a questa avventura editoriale. Piuttosto, questo libro parte all'incontro di storie che hanno due riferimenti: a) depotenziare l'eurocentrismo e con esso la visione lineare, progressiva, espansiva, civilizzatrice dell'uomo bianco europeo; b) mettere l'accento sulle relazioni, sulle connessioni, sugli intermediari. Questi due atteggiamenti spiegano bene l'apparente ossimoro di una Storia mondiale di uno Stato e costituiscono due momenti fondativi del processo di desaccralizzazione del nazionalismo. Una desaccralizzazione che passa anche per uno stile linguistico (sintattico verrebbe da dire), che è scientemente pensato per immergere le vicende della storia italiana dentro un dibattito accessibile, che abbandona ogni alambiccio stilistico e storiografico e che consente una fruibilità immediata del lettore attraverso la proposta di date (che sono rassicuranti in quanto eventi circostanziati e ben identificabili).

L'interesse per questo libro si regge almeno su due ragioni. La prima di esse attiene al suo carattere di necessità, verrebbe da dire di indispensabilità. La SMI spinge a leggere e spiegare alcune trame della

<sup>3</sup> Manning P. (2003), *Navigating World History: Historians Create a Global Past*, New York: Palgrave Macmillan; Gruzinski S. (2004), *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris: Éditions de La Martinière; Di Fiore L., Meriggi M., a cura di (2011), *World history. Le nuove rotte della storia*, Roma-Bari: Laterza.

<sup>4</sup> Marcocci G. (2014), *Introduzione*, a S. Subrahmanyam, *Mondi connessi. La storia oltre l'eurocentrismo*, Roma: Carocci, pp. 9-21; Marcocci G. (2016), *Indios, cinesi, falsari. Le storie del mondo nel Rinascimento*, Roma-Bari: Laterza.



storia italiana con quello che accade nel mondo, cercando di assolvere anche per questa via a uno dei compiti civili degli storici: favorire la consapevolezza che una nazione e uno Stato prendono forma attraverso relazioni. Tutte le articolazioni di questa molteplicità di relazioni con il mondo sono legittime e contemplate. La prima è quella della proiezione dell'Italia fuori dell'Italia, come emerge, per non citare che un solo esempio, alla modulata ricezione della Controriforma, affrontata da Sabina Pavone (pp. 379-384). Lo studio di questa ricezione dischiude atteggiamenti molto diversi mano a mano che ci si allontani da Roma e dalla Penisola e consente aperture di sguardi su mondi diversissimi, grazie a relazioni, viaggi, esperienze. La seconda articolazione attiene alle conseguenze che nel territorio italiano hanno le vicende alla scala globale che accadono fuori di esso. La scoperta dei nuovi mondi, qui studiati a partire dal fatidico 1492 da Giuseppe Marcocci, ne è la prova: gli abitanti della Penisola ebbero un ruolo di primo piano come finanziatori, navigatori, scopritori. Quelle scoperte ebbero poi ricadute di rilievo sulle vicende italiane (pp. 335-338). Una terza via con cui intendere la spiegazione dell'Italia con il mondo è quella di indagare la circolazione delle idee e delle opere, resa possibile innanzitutto dalla stampa, affrontata in un lemma da Erminia Irace, che ricostruisce l'esperienza di Manuzio a Venezia e dei libri da lui stampati (348-351). In seguito, a marcare un cambio di passo giungeranno il consolidamento e la nuova struttura delle Accademie europee, così come si comprende dal caso dell'anatomista bolognese Marcello Malpighi, letto ed ammirato a Londra negli ambienti della Royal Society, senza che egli si fosse mai recato nella capitale inglese. A emergere, scrive Maria Pia Donato, è uno spazio simbolico in cui l'Italia esiste, ma come entità

ancora non ben definita (pp. 429-433). Una quarta lettura possibile è quella di studiare l'Italia come terra di rifugio di popolazioni cacciate altrove, come i Moriscos, e al contempo come terra di emigrazione di perseguitati, come accade ad Alberico Gentili di San Ginesio e al padre Matteo, le cui vicende sono qui ricostruite da Vincenzo Lavenia (pp. 390-394). Si potrebbe continuare a rintracciare le diverse letture della connessione sovranazionale delle vicende nazionali.

È quasi banale notare che gli storici sono immersi nel tempo contemporaneo e rivolgono al passato domande che muovono anche dai quesiti del presente. Non tanto perché essi debbano essere attanagliati dal problema delle origini, come insegnava Marc Bloch. Piuttosto, interrogandolo *anche* a partire da un presente fatto di relazioni e di spostamenti, ancora più o meno drammaticamente forzati, il passato parla in maniera più riconoscibile e contribuisce a creare una consapevolezza (non un modello, non un generico e vacuo richiamo alle radici). Da qui origina la consapevolezza che una nazione e uno Stato prendono forma *anche* attraverso scambi. Ogni preconcetto estremizzante, dallo steccato separatore all'esaltazione del mescolato, tuttavia, viene stigmatizzato. Come scrive Giardina, «il sapere critico che chiamiamo storia ci dice che anche il meticcio, per essere un fenomeno evolutivo, ha bisogno di un habitat adeguato, che dobbiamo costruire politicamente» (p. XXV). In questa ottica appaiono emblematici gli approfondimenti sull'editto di Caracalla del 212 d.C. (pp. 150-153) e sul mondo tardo antico, fino ad arrivare agli eventi drammatici del 18 aprile 2015, quando una nave di migranti finisce tragicamente il suo viaggio in mezzo al mare Mediterraneo decretando la morte di quasi 700 persone (pp. 817-820).

La seconda ragione su cui si fonda l'interesse per questa opera è il suo carattere di incommensurabilità, di felice e voluta non finitezza. Si è infatti di fronte a un libro che non esaurisce in sé i molti quesiti che contribuisce a far nascere nel lettore. Suggerisce degli ancoraggi, illumina dei punti o degli snodi, sovente dei momenti di partenza di un fenomeno, all'interno di vicende più ampie e di dinamiche di vasto respiro e di più lunga tratta. Delinea una trama, ma non dà un ordine necessario. Fenomeni maggiori come l'arrivo di Matteo Ricci alla Corte dei Ming (1601), grazie al pilotaggio di altri italiani come l'allora generale dei gesuiti Claudio Acquaviva da Roma e Alessandro Valignano, che era visitatore delle missioni dei gesuiti in Asia, studiato da Michela Catto (pp. 404-407), stanno accanto a eventi che difficilmente entrerebbero in un manuale scolastico, come l'apertura della prima bottega di Stradivari a Cremona, studiata da Giovanni Bietti (pp. 425-428), o il percorso di acquisizione di potere sullo scacchiere internazionale della corona sabauda, qui studiato da Guillaume Calafat, attraverso un curioso memoriale inviato intorno al 1730 dall'esploratore normanno Pierre-Joseph Le Roux, che sollecitava il re sabauda a prendere sotto la sua protezione i filibustieri del Madagascar (pp. 442-445). Altri fenomeni, in particolare attinenti all'economia della penisola, non trovano spazio (la riproduzione sociale; il mondo rurale; come si giunge ad essere periferia economica, dopo essere stati all'avanguardia, con la prima *corporation* del Banco di San Giorgio, qui studiato da Carlo Taviani?). D'altra parte, è evidente come problematiche di tal genere si racchiudano meno agevolmente nella forma delle date, adottate come criterio narrativo ordinatore. Il lettore può iniziare da qualsiasi punto e da qualsiasi punto è invitato ad uscire

per andare a ricercare altrove, ad allargare la sua curiosità, magari a partire dalla bibliografia essenziale presente alla fine di ogni capitoletto.

La SMI è però, anche, un oggetto che suggerisce una familiarità straniante. Le sue origini sono nella «sorella» francese (è la parola utilizzata da Giardina), apparsa presso l'editore Seuil nel gennaio 2017, sotto la direzione di P. Boucheron, con il titolo *Histoire mondiale de la France*, (d'ora in poi HMF). «Le projet italien – ha affermato Boucheron in un'intervista al quotidiano francese «Le Monde» – est né à la foire de Francfort, lorsque nous avons présenté notre *Histoire mondiale*. Les éditions Laterza nous ont prévenus très tôt qu'ils allaient reprendre et adapter cette idée à l'Italie, je n'y ai pas directement participé, mais je trouve que c'est une excellente nouvelle»<sup>5</sup>. Che l'idea della Storia Mondiale sia transitata per Francoforte o per Parigi poco importa. Ciò che mette conto tenere in considerazione è il confronto con il modello francese. Da esso risaltano più nitidamente alcuni dei caratteri della «sorella» italiana. Propongo, rapidamente, due piani di analisi: uno materiale/editoriale e uno epistemologico. Nella SMI, il lettore incontra delle carte geografiche che illustrano la diffusione degli eventi trattati. Tale scelta fortunata non trova origine nella HMF; così come appare diversa la scansione dei periodi, che sottende convinzioni storiografiche divergenti: più centrati sul contesto francese nella HMF, più aperti alla dimensione globale nel caso italiano. Si tratta di un dato evidente, in particolare, per l'età moderna, dove sono scelte le partizioni «Vecchio mondo, nuovi mondi» e «Tra gli Imperi».

<sup>5</sup> Gautheret J. (2017), *En Italie, une «Histoire mondiale» sans histoires*, «Le Monde», 25 novembre, p. 4.

Sul piano epistemologico. Come affermano gli stessi Boucheron e Giardina, in modi diversi, l'Italia conserva con le istituzioni universalistiche un confronto e un'abitudine di più lungo periodo (impero, Chiesa). Anche il fenomeno di proiezione universalistica oltre le frontiere nazionali mantiene forme e tempistiche non omogenee nei due versanti delle Alpi. Se l'età dell'oro del *rayonnement* italiano va dal basso medioevo al post-Rinascimento, il caso francese ha un certo *décalage* rispetto a questa scansione, prendendo avvio con il mito dei Lumi, con tutte le conseguenze che questo comporta. Inoltre, appaiono diversi i contesti culturali e storiografici in cui le due opere sono uscite. La divergenza spiega anche le aspre critiche che sono state rivolte alla «sorella» francese nel dibattito d'oltralpe, che non hanno trovato riscontro in Italia. Va ricordato che in Francia il peso che la storia ha nel dibattito pubblico è maggiore. Uno degli obiettivi di Patrick Boucheron e del gruppo riunitogli attorno era non casualmente proprio quello di andare a snidare i conservatori e i custodi di una presunta identità della Francia sempre uguale a sé stessa nel loro proprio terreno, in un periodo così complesso come quello che seguiva gli attacchi del Bataclan. La HMF tenta una narrazione alternativa di un soggetto tanto sensibile.

Non stupisce, dunque, che la HMF muova da un confronto serrato con l'eredità storiografica di due capisaldi della storiografia francese, Jules Michelet e Fernand Braudel. *L'Ouverture* redatta da Patrick Boucheron alla HMF, sin dall'esergo, è esplicita in questo senso. La HMF dialoga, innanzitutto, con i modelli francesi di scrivere la storia di quel Paese. Sarebbe strano pensare altrimenti. Quanto alla riflessione intorno a Fernand Braudel, la HMF intende innanzitutto restituire una ventata di freschezza all'ultima opera,

incompiuta, dello storico alsaziano, *L'Identité de la France*<sup>6</sup>. In un'intervista rilasciata al mensile «L'Histoire», un riferimento della *public history à la française*, Boucheron afferma emblematicamente che «L'Identité de la France est un livre qui n'était que le premier temps d'une histoire qui s'est arrêtée. Une histoire que, trente ans après Braudel, nous avons collectivement la responsabilité de remettre en mouvement»<sup>7</sup>. La HMF intende restituire cittadinanza a un modo di scrivere la storia di un Paese, un modo che troppo frettolosamente era stato derubricato come un angusto ripiegamento alle frontiere nazionali dopo le aperture della *Méditerranée* e della trilogia *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Intende restituire legittimità all'ultima opera di Braudel, spesso sbandierata dai conservatori di cui sopra come un mantra identitario<sup>8</sup>.

Questa riflessione non trova eco, come è comprensibile, nel progetto che ha guidato il volume italiano, condotto con successo alla luce in un tempo straordinariamente breve, rispetto all'uscita della «sorella» francese (un merito in più dei curatori). Non è tanto la scelta delle date, degli avvenimenti come marcatori temporali, come scansione minima del procedere espositivo che marcherebbero la distanza con l'eredità di Braudel<sup>9</sup>. Tanto più che

<sup>6</sup> Braudel F. (1985), *L'Identité de la France*, Paris: Arthaud-Flammarion (tradotta in italiano per i tipi de Il sagggiatore). Qui si cita dall'edizione del 1990, Paris: Flammarion.

<sup>7</sup> *La France, l'identité et l'historien* (2018), «L'Histoire», n. 431, pp. 13-18.

<sup>8</sup> Ma già Benigno F. (2006), *Il Mediterraneo dopo Braudel*, in *La frontiera mediterranea. Tradizioni culturali e sviluppo locale*, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, Bari: Dedalo, p. 45.

<sup>9</sup> Una messa in prospettiva dell'eredità braudeliana è in Fusaro M., Heywood C., Omri S.M.-S., edited by (2010), *Trade and Cultural*

tale scelta compare anche nella HMF. D'altra parte, lo stesso Braudel aveva dedicato a trattazioni "evenemenziali" energie esplicite. Un esempio noto e in una certa misura eccentrico è quello dedicato all'assedio di Tolone del 1707. Appena un mese prima della sua morte, nel 1985, nel corso delle giornate di studio a lui consacrate a Châteauevallon, alle porte del capoluogo del dipartimento del Var (poi pubblicate postume in italiano da Einaudi sotto il titolo di *Una lezione di Storia*), Braudel tenne una lezione a degli alunni di *Troisième* (classe finale dell'attuale Scuola secondaria di primo grado italiana) su un avvenimento politico apparentemente marginale della guerra di successione spagnola: l'attacco fallito del duca di Savoia Vittorio Amedeo II alla cittadina di Tolone, in cui risiedeva la flotta militare francese, che venne distrutta, differentemente dalla cittadella, che invece resistette eroicamente all'assedio<sup>10</sup>.

La SMI assegna un primato alle questioni politiche e culturali e anche il richiamo alla lunghissima durata, davvero da Big History (dal 3200 a.C. al 2015), non deve trarre in inganno. Ne *L'Identité de la France* di Braudel, da cui intendono ripartire i redattori della HMF, la *longue durée* («elle d'abord, elle surtout», p. 15) si costruiva sulle ricorrenze geografiche, materiali,

e poi di popolamento. Questa specifica accezione della lunga durata, consacrata dal celeberrimo articolo del 1958, non trova collocazione nella SMI (peraltro, il lettore cercherebbe invano qui il nome di Fernand Braudel). Fa capolino una diversa idea di percepire e di narrare la lunga durata e ciò è il segno del consolidamento di un sentimento storiografico che data da lontano, ma che non è banale constatare, almeno per l'Italia dell'età moderna. Un Paese che è stato per il più influente storico della seconda metà del Novecento un terreno di studio privilegiato.

Secondo una recente ricostruzione, la storiografia italiana, attenta al rigore filologico e poco avvezza alla grandi narrazioni globali, si sarebbe affacciata con timidezza nel mondo della storia su scala globale, almeno per ciò che concerne l'epoca moderna<sup>11</sup>. L'avventura editoriale della SMI supera con slancio questo timore ponendosi come un approdo di riferimento, con meriti e limiti. Vale la pena, a questo punto, evocare le parole di Sanjay Subrahmanyam. Discutendo della *connected history*, nel momento stesso della consacrazione (l'inaugurazione nel 2013 della sua cattedra al Collège de France) affermò in vari scritti e interviste, che la *connected history* o *histoire connectée* ha per destino di essere minoritaria, di far sopravvivere una concorrenza sana con gli altri modi di fare storia<sup>12</sup>. Egli afferma

*Exchange in the Early Modern Mediterranean. Braudel's Maritime Legacy*, London-New York: Tauris.

<sup>10</sup> Diceva Braudel: «Sous prétexte d'expliquer le siège de Toulon, Toulon c'est un point, était nécessaire de faire un voyage à travers le monde, c'est-à-dire un énorme cercle. Nous avons tracé un énorme cercle, nous avons regardé le cercle pour expliquer le point. Et bien, le cercle, nous le laissons de côté et nous arrivons au point» (ampi stralci della lezione in <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/fernand-braudel-34>, consultato il 7 maggio 2018).

<sup>11</sup> Marcocci G. (2014), *Introduzione*, a S. Subrahmanyam, *Mondi commessi. La storia oltre l'eurocentrismo*, Roma: Carocci, p. 12.

<sup>12</sup> Subrahmanyam S. (2014), *Aux origines de l'histoire globale. Leçon inaugurale prononcée le jeudi 28 novembre 2013*, Paris: Collège de France; Barreto Xavier Â., Madeira Santos C. (2007), *Entrevista a Sanjay Subrahmanyam*, «Cultura», 24, pp. 253-268, così come l'intervista rilasciata più recentemente a E. Laurentin e B. Bouniol, ascoltabile al seguente indirizzo: <<https://www.franceculture.fr>

infatti – come dargli torto? – che se così non fosse due rischi si paleserebbero: a) il rigore epistemologico di parole che veicolano concetti forti rischia di annacquarsi e di diventare inservibile per descrivere i fenomeni sociali (concetti come *network* e globalizzazione sono sottoposti a uno stress epistemologico, perché utilizzati sovente in maniera impropria o imprecisa); b) per l'*histoire connectée* occorre dominare più archivi e più lingue di un'epoca, operazione non certo banale e indispensabile per riunire vicende all'epoca connesse attraverso molteplici frontiere culturali e separate in maniera arbitraria in sede di ricostruzione successiva. Emerge così il senso che Subrahmanyam dà a una storia connessa: rintracciare i fili tra due oggetti separati per convenzione, ma non per giustificazione reale. Questa visione attaccata ai percorsi individuali, microstorici, ha come fondamento le identità a scale multiple e a scala globale che si danno direttamente nelle storie ricostruite. Non è il solo modo di connettere il locale al globale<sup>13</sup>. Detto in altro modo, la pratica dell'*histoire connectée* non può abbracciare tutte le storie e soppiantarne la narrazione.

Nel momento stesso in cui si pone l'accento sulle relazioni e sulle mobilità, la mente va per contrasto anche alle insistenze

profonde. Non è dunque un merito l'invito che lascia questa *Storia mondiale dell'Italia*? Così agendo, spinge ad aggiornare e rinnovare direttamente e indirettamente l'agenda della ricerca (e della divulgazione), nel dialogo fra le diverse forme di conoscenza storica.

Luca Andreoni\*

Ciò che innanzi tutto colpisce in questa *Storia mondiale dell'Italia* è la struttura del libro. Un volume di oltre 800 pagine costituito da una successione di 76 brevi testi, ciascuno per lo più di tre-quattro pagine, che scandiscono una cronologia dipanata lungo cinque millenni. Una struttura ricalcata ovviamente su quella della *Histoire mondiale de la France* curata da Patrick Boucheron che, come nell'opera francese, rivela all'istante la sua ambizione storiografica: quella di scomporre il «romanzo della nazione», ovvero quel racconto, in fin dei conti sempre edificante, che ripercorre le origini e gli sviluppi di una nazione presupponendo l'esistenza di una sorta di patrimonio identitario capace di plasmare il destino di una comunità attraverso i secoli.

Non a caso, già all'inizio dell'introduzione, il coordinatore dell'opera, Andrea Giardina, sottolinea come la struttura del volume, sorta come un «puzzle» avvicinando man mano le singole tessere, non avrebbe potuto avere «alternative altrettanto valide» (p. XIII). Del resto, soltanto spezzando l'ordine della storia nazionale,

fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/annee-vue-par-lhistoire-55-grand-entretien-avec-sanjay> (ultima consultazione il 7 maggio 2018).

<sup>13</sup> Trivellato F. (2011), *Is there a future for Italian microhistory in the age of global history?*, in «California italian studies», II, 1, <<http://escholarship.org/uc/item/0z94n9hq>>, ultima consultazione il 7 maggio 2018; Ginzburg C. (2015), *Microhistory and World History*, in *The Cambridge World History*, vol. VI., *The Construction of a Global World, 1400-1800 CE*, edited by J.H. Bentley, S. Subrahmanyam, M. Wiesner-Hanks, Part 2 : *Patterns of Change*, pp. 446-473.

\* Il testo riproduce, con modifiche, l'intervento svolto presso la Biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata, il 26 aprile 2017, in occasione della presentazione del volume.

pensato per contenere tutto al suo interno grazie a uno sviluppo convergente dei diversi fenomeni, sarebbe stato possibile mostrare un'altra storia della nazione, una storia raccontata da nuovi punti di osservazione, in grado di disorientare, sorprendere, suggestionare il lettore. Qui, infatti, il «romanzo della nazione» si frantuma in racconti divergenti, che non costituiscono una sequenza di episodi, ma disegnano una trama complessa di contrasti, similitudini, assonanze, rimandi, senza una linea narrativa univoca.

Certo, la *Storia mondiale dell'Italia* è un libro di storia e ovviamente l'ordine temporale e le periodizzazioni rappresentano un vincolo ineludibile. Tuttavia il lettore è anche spinto a leggere i capitoli in una sequenza personale, magari partendo dagli ultimi, quelli relativi al presente, o inseguendo i propri temi preferiti, passando così dalla politica alla società, dall'organizzazione del territorio alla cultura. E proprio questa possibilità di muoversi tra molteplici dimensioni consente anche di saggiare i diversi approcci e le nuove metodologie di analisi che hanno caratterizzato la ricerca storica negli ultimi decenni, in cui è davvero successo molto, a cominciare dall'influenza della storia culturale, dall'ampliamento dei confini della storia politica, dal ripensamento delle categorie della storia sociale, dall'affermazione della storia ambientale. Ma soprattutto, in quanto scopo principale del volume, è possibile misurare gli effetti dell'introduzione della storia «mondiale» (o «globale», nei suoi diversi significati) nella analisi della storia della nazione. Come cambia quest'ultima se, abbandonato ogni residuo di etnocentrismo, rivolgiamo la nostra attenzione a quella fitta rete di contatti, scambi, ibridazioni che hanno caratterizzato lo sviluppo delle società umane fin dall'antichità?

Non è certo facile rispondere a questa domanda, ma la lettura del volume suggerisce ipotesi e stimola ulteriori riflessioni. Innanzitutto, è forse bene sottolinearlo, l'opera si propone di oltrepassare la «storia nazionale» ma di non accantonare l'idea di «nazione». Lo scopo è quello di riformulare la storia dell'Italia e degli italiani senza mettere in dubbio l'utilità di presupporre l'esistenza di una comunità nazionale. Giustamente Giardina insiste molto contro la retorica delle «radici» e delle «eredità», che illude sulla possibilità di rintracciare «continuità eterne» e «fissità dell'indole umana» in un passato letto a senso unico (p. XIV). Non è certo sua intenzione negare l'esistenza di «costanti», ma piuttosto mettere in guardia sui rischi di identificarle con «valori». Inoltre, sulla scia degli ammonimenti di Benedetto Croce, ricorda come nell'indagine storica il «carattere nazionale» andrebbe inteso più come un prodotto stesso della storia che come un destino.

Pochi dovrebbero dubitare di questa necessità di defatalizzare la storia nazionale. Molti di più, invece, potrebbero sentirsi disorientati rispetto all'ambizione di mondializzare la storia della nazione. Rinunciando definitivamente alla ricerca di una matrice nazionale endogena e per lo più identica a se stessa nel corso nel tempo, cosa emergerebbe dalla storia dell'Italia e dei suoi abitanti? Prima di tutto una riuscita integrazione tra uomini e ambiente, in un contesto connotato da una così straordinaria varietà di paesaggi che per molti aspetti sembra riflettere la posizione di frontiera della penisola nel centro del Mediterraneo, divenuta spazio di interconnessione dapprima tra est e ovest, in seguito tra nord e sud. Poi la presenza di un tale miscuglio di genti, lingue e tradizioni «che è difficile trovarne uno simile nella storia del mondo» (p. 4). Infine una persistente predisposizione ad



una apertura culturale che, almeno fino alla prima età moderna, sarebbe stata una cifra essenziale nell'esercizio del potere politico.

Detto questo, per poter continuare a immaginare una storia della nazione, sorgerebbe spontaneo ricorrere al *topos* della «varietà nell'unità», non a caso già popolare tra gli scrittori dell'antichità latina e rilanciato con vigore dal patriottismo ottocentesco. Una sorta di ossimoro, però, che spiega poco o nulla, assimilabile più a un espediente retorico che a un criterio interpretativo. Meglio probabilmente, come fanno gli autori del volume, riflettere invece su quelle asincronie, quelle instabilità, quelle ibridazioni che emergono dalla storia italiana senza necessariamente sforzarsi di ridurle a una unità compatibile con l'ideologia nazionale. A cominciare dall'idea stessa di Italia, la cui trasformazione nel corso del tempo costituisce una affascinante sfida per una storia sociale e culturale impegnata a ripensare i tempi e gli spazi della nazione. Qui i curatori del volume si mostrano perfettamente consapevoli della necessità di cimentarsi con le principali sfide metodologiche avanzate dalla *world history* alla storia nazionale, ovvero quella di dover continuamente rimodulare periodizzazioni e confini della nazione in relazione ai diversi e molteplici quesiti della ricerca. Al riguardo i loro sforzi producono un risultato complessivamente molto apprezzabile, sebbene forse meritevole di ulteriori argomentazioni sulle ragioni di alcune cesure scelte, soprattutto per quanto riguarda l'età contemporanea dove «L'ora delle rivoluzioni» si arresta agli anni Trenta dell'Ottocento e i periodi successivi («Nazione e mondo», «Italiani», «Di qua dal Muro», «Senza il Muro») ricalcano per lo più le partizioni tradizionali della storia politica. Ma provare ad armonizzare categorie e periodizzazioni della *world history*

con quelle della storia della nazione è una operazione estremamente complessa, spesso molto frustrante, che produce talvolta esiti paradossali.

Per esempio, a me pare che anche in questo volume, pur all'interno di una radicale riformulazione degli interrogativi della ricerca, rimanga centrale una domanda che ha caratterizzato la storiografia nazionale fin dall'Ottocento. Ovvero: è legittimo pensare l'esistenza di un «caso» italiano all'interno dell'esperienza della modernità? Detto in altri termini, l'eredità dell'universalismo romano, la debolezza dello Stato «moderno», la problematicità dell'identificazione della nazione con lo Stato tracciano una traiettoria diversa dell'Italia rispetto al resto del mondo «moderno»? Se per la storiografia nazionale questi fattori costituivano le ragioni del declino dell'Italia nel corso dell'età moderna e contemporanea, all'interno di una interpretazione modellata da una dialettica di avvicinamento-allontanamento dal «progresso», per gli studiosi ispirati dalla storia mondiale questi stessi fattori possono paradossalmente trasformarsi in connotati di una diversa «centralità» italiana, di significato positivo, fondata su una esaltazione di un «soft-power della debolezza» (p. 347), una egemonia a bassa intensità che potrebbe persino arrivare a legittimare l'idea di un primato italiano. Ossia, con l'abbandono della storia nazionale, sembra talvolta acquisire credito la rivendicazione di un *Sonderweg* all'interno della modernità, una sorta di *Italian way of life* che per alcuni costituirebbe ancora oggi, davanti all'esaurimento dell'esperienza stessa della modernità, un motivo di orgoglio nazionale. Questa interpretazione, tra l'altro, non confligge con quella assai più consolidata dell'Italia come laboratorio dell'Occidente. Sia da un punto di vista politico, come terreno di sperimentazione di nuove forme di

organizzazione del potere (dai Comuni, allo Stato della Chiesa, al fascismo, alla democrazia populista postmoderna), sia da un punto di vista economico-sociale, come luogo di incubazione del capitalismo commerciale e finanziario, sia da un punto di vista culturale, come spazio di congiunzione tra antichità e modernità. In questa prospettiva, più che una nazione in ritardo, l'Italia emergerebbe come una nazione anticipatrice, una nazione incubatrice di innovazioni destinate poi a essere sviluppate altrove, sebbene talvolta con maggior successo.

Personalmente credo che per cogliere alcune peculiarità della storia italiana, senza necessariamente lasciarsi trascinare nella rivendicazione di un primato, sia opportuno spostare l'attenzione dalla nazione alla città. Ovvero, più in generale, riflettere sull'organizzazione del territorio nella penisola dove, fin dai tempi più remoti, i centri urbani hanno svolto un ruolo predominante, come in poche altre regioni del mondo. Al riguardo, non è certo un caso che molti dei contributi del volume finiscano per parlare di città. Da quelle etrusche, caratterizzate da una stretta integrazione con le campagne e dalla costruzione di «un paesaggio urbano tendenzialmente ugualitario» (Bartoloni, p. 22), a Roma e al suo «impero municipale», cresciuto come un dispositivo di assorbimento di differenze etniche e culturali (De Sanctis, Ricci), ai Comuni medievali, incubatrici di nuove idee di *civitas* (Tanzini), fino alle capitali degli Stati territoriali, alle città portuali, alle città manifatturiere e commerciali che, nel corso dell'età moderna e contemporanea, hanno generato nuovi spazi di relazioni globali (tra gli altri, Zannini, Caffiero, Verga). Del resto la stessa rappresentazione della «città come mondo», *Urbs/orbis* (Cresci Marrone), è un tema ricorrente che attraversa la storia culturale nella penisola fin dall'an-

tichità. E che diviene anche una metafora potente dell'esperienza del contatto, dello scambio, della ibridazione, ovvero una esaltazione delle differenze etniche e culturali che, al contrario del concetto politico di nazione, esclude qualsiasi ambizione di omogeneizzazione sociale.

Del resto le città sono stati i motori principali di quella incessante circolazione di uomini, merci e idee che ha caratterizzato la storia italiana più di molte altre storie nazionali. Ad esempio, leggendo i saggi del volume dedicati all'egittomania (Gregori), alla fondazione delle università (Peters-Custot), alla diffusione del calcolo a nove cifre (Feniello), alle origini del capitalismo commerciale (Tognetti), ai viaggi dei missionari della Controriforma (Pavone) e dei rifugiati dalla persecuzione religiosa (Lavenia), alla nascita di un mercato dell'arte (Capitelli) e allo sviluppo di una comunità sovranazionale di letterati e artisti (Donato), al dispotismo illuminato (Verga), al Risorgimento (De Francesco, Riall) e al fascismo (Albanese), si resta colpiti dalla straordinaria vivacità degli scambi, economici, sociali e culturali tra le varie città della penisola, dell'Europa e del mondo, capaci di costruire nel corso del tempo una fitta rete di connessioni, quasi mai omogenee e lineari, che rappresentano oggi un oggetto ineludibile di studio per gli storici impegnati a ricostruire e decifrare il «carattere» italiano. Se è vero che nell'indagine storica non è sempre facile separare nettamente l'appartenenza a una comunità sovranazionale da quella a «una entità non ben definita eppure presente nello spazio simbolico delle idee, l'Italia» (Donato, p. 432), è indubbio che in passato gli studiosi abbiano a lungo privilegiato questa seconda dimensione. Negli ultimi tre decenni, però, anche in relazione alla nuova accelerazione della globalizzazione, sono stati moltissimi coloro che hanno cominciato a mostrare

un maggiore interesse per la dimensione sovranazionale. Ma per compiere questo passaggio non basta, come del resto suggerisce anche la lettura del volume, reinserire la nazione nel mondo. Quest'ultimo, infatti, invade e destruttura lo spazio omogeneo della nazione, divenendo per così dire il vero oggetto dell'indagine storica. Quel mondo, per esempio, che affiora dallo studio delle frontiere, come nel caso di quella nord-orientale (Pupo). Oppure nella ricostruzione della esperienza di Primo Levi nel lager di Auschwitz, quando lo scrittore osserva il mondo dello sterminio attraverso la sua italianità (Traverso).

In questo senso, oltre a una storia mondiale dell'Italia, sarebbe davvero avvincente cimentarsi anche in una storia italiana del mondo, una storia che racconti il mondo attraverso il sapere della storiografia italiana. Al riguardo, servirebbe forse ravvivare quel sogno braudeliano di uno storico «totale», inteso non solo come uno studioso dalla formazione interdisciplinare, ma anche come un ricercatore affrancato dagli eruditismi delle specializzazioni e capace dunque di muoversi lungo amplissimi tragitti spaziali e temporali guidato dai nuovi interrogativi che avvicinano l'indagine locale a quella globale. Un sogno che, negli ultimi anni, anche in Italia sembra avviato a trasformarsi in realtà.

*Francesco Bartolini*



**Rachele Dubbini (2018), *La valle della Caffarella nei secoli. Storia di un paesaggio archeologico della Campagna Romana*, Roma: Gangemi, pp. 304.**

Con il volume *La Valle della Caffarella nei secoli. Storia di un paesaggio archeologico della Campagna Romana* la conoscenza delle vicende storiche, artistiche e umane dell'area compresa fra le vie Appia e Latina, le Mura Aureliane e il fiume Almone, si arricchisce di un importante contributo. L'area, oggi nota come "Parco della Caffarella", rappresenta un castone verde in un paesaggio fortemente urbanizzato, la cui esistenza contemporanea, nelle forme di parco pubblico, risale a tempi tutto sommato recenti, considerando il 1984 l'anno di formazione di quel comitato di cittadini e abitanti della zona che ha posto le basi per una tutela attiva e partecipata di un'area del tutto particolare. In questa vicenda, andando a ritroso alla ricerca del principio dei fatti, si scopre con sorpresa, e un filo di emozione, che i cittadini del XX secolo non sono stati i primi ad ascoltare il richiamo del luogo e a trovare un valido motivo per potersene appropriare in nome di un senso del tempo e dello

spazio che, a quanto sembra, ha animato gli individui di ogni epoca a partire dall'età repubblicana.

Una storia, a tutti gli effetti, è il lavoro della Dubbini. Una storia appassionante, coinvolgente, ben documentata e piacevolmente illustrata, non solo da immagini quali fonti documentarie portatrici di informazione storiche, ma anche, e soprattutto, di immagini mentali, che prendono forma scorrendo le pagine di un volume che è cospicuo ma tutt'altro che pesante. Una storia, basata su avvenimenti reali, date, dati, rigorosamente documentati, che nasce da un'occasione, si sviluppa attraverso una serie di fatti e peripezie, per poi giungere ad una conclusione che più che altro è un invito aperto a proseguire la scrittura del finale, continuando a vivere i luoghi raccontati e a costruire nuovi paesaggi mentali.

L'occasione è fornita in termini materiali dai ruderi sparsi per il Parco della Caffarella, tra i quali il "Ninfeo di Egeria" e il "Tempio del dio Redicolo", e in termini concettuali dalla volontà di un gruppo di cittadini, divenuto Associazione di Volontariato di quartiere impegnata attivamente nella vita culturale e quotidiana

dell'Appio-Latino, di donare alla cittadinanza uno studio storico e archeologico dell'area. L'impresa è stata affidata a Rachele Dubbini, archeologa del mondo classico da tempo impegnata in ricerche sul tema del paesaggio culturale della via Appia ai confini con la città antica, tra il primo e il secondo miglio della *Regina Viarum*. Il compito assegnatole, cioè quello di raccontare l'evoluzione di un paesaggio a partire dall'evidenza archeologica, non era facile, specialmente per il taglio prescelto, più narrativo che catalogico (quest'ultimo solitamente ritenuto più consono agli studi archeologici). Ma l'obiettivo era molto chiaro: fornire uno strumento di conoscenza del parco della Caffarella che fosse alla portata di tutti i suoi possibili fruitori, dagli scolari più piccini agli accademici più maturi.

La struttura dell'opera è semplice e chiara. Il volume si apre con una sintesi introduttiva sul caso della Caffarella analizzata alla luce dei temi della tutela e della valorizzazione che nell'ultimo decennio sono tornati ad animare il dibattito culturale avviato ai tempi di Antonio Cederna. Le domande portate all'attenzione del lettore sono intimamente legate alle vicende di un'area che solo a partire dal 2000, e con ulteriori espropri nel 2005, «è di proprietà pubblica ed è per la maggior parte riqualificata come parco pubblico» (p. 32). Una vicenda tutto sommato recente, la cui particolarità è data dai protagonisti che ne hanno determinato le sorti: gli abitanti del quartiere Appio-Latino (cresciuto attorno al Parco) insieme a quanti desideravano proteggere la Caffarella, il suo ambiente naturale e i suoi resti archeologici, attraverso un percorso di gestione condivisa che garantisse la tutela e la conservazione di un'area divenuta pubblica proprio allo scopo di restituirla all'uso collettivo con iniziative culturali e ambientali.

Il volume prosegue con quattro capitoli dedicati alle epoche, agli eventi e ai personaggi che hanno caratterizzato la storia della Caffarella. Per quanto i periodi storici siano consequenziali dall'età tardo-repubblicana fino alla Prima Guerra Mondiale, i limiti cronologici sono stabiliti a partire dalle fonti documentarie, essenzialmente materiali per l'epoca romana, più frequentemente testuali per l'epoca medievale e moderna. Un primo nucleo raccoglie quindi le testimonianze dall'età romana all'epoca medievale, che per quanto distanti nel tempo raccontano di un uso residenziale/produttivo dell'ambiente da parte dell'alta società romana in cerca di luoghi ameni in cui rifugiarsi e dove accrescere le proprie sostanze attraverso l'attività agricola, uso che permane sostanzialmente produttivo nei secoli del medioevo con le attività di macinatura del grano e di lavorazione della lana. In continuità con l'antichità vi sono la presenza di acque sorgive e la conformazione del paesaggio naturale della "Valle" nella sua accezione primaria di luogo naturale, caratterizzato da pendii scoscesi e dolci valli di origine vulcanica plasmate dallo scorrere dell'Almone e marcato da due importanti evidenze monumentali, il "Ninfeo di Egeria" (in origine una sala da pranzo di una ricca *domus*) e il "Tempio del dio Redicolo". Nonostante le evidenze di età romana vadano smembrandosi nel corso del Medioevo, il ricordo resta impresso nei toponimi della zona, come il "Cretaccio", che racconta di un luogo fertile, e la "Vallis Marmorea", che rievoca l'abbondanza di marmi. Il segno, debole, della trasformazione è marcato dall'uso religioso di taluni edifici di zona, che tuttavia risultano ben presto abbandonati perché situati in una zona considerata poco sicura.

L'assetto dell'area muta radicalmente con l'arrivo dei Caffarelli nel 1529, un'im-



portante famiglia che ha innescato quel processo di definizione spaziale e funzionale dell'area, lasciando peraltro memoria di sé nell'attuale nome della Valle. La continuità con l'antico è segnata dall'uso sostanzialmente produttivo della zona, non essendovi alcun interesse manifesto nella ricerca di antichità, pur frequente all'epoca. Di fatto l'interesse per i ruderi esistenti nella tenuta proviene dall'esterno, dai tanti architetti umanisti allora in circolazione, che non mancarono di suggerire ipotesi interpretative fornendo parallelamente ricchi apparati grafici dei principali ruderi emergenti, per noi preziosi strumenti di conoscenza della percezione dei luoghi a quell'epoca. E la continuità, volendo, la si riscontra nell'uso del "ninfeo" come salotto all'aperto quando, per la prima volta, nel 1536 fu allestito un ricco banchetto per l'ingresso a Roma dell'imperatore Carlo V, e dove in seguito la cittadinanza romana, nei profumati giorni di maggio, andava a trastullarsi con danze e pasti inaffiati di vino durante lo "spasso della Caffarella", divenuto una vera istituzione popolare della Roma barocca.

Il terzo periodo storico è segnato dall'acquisto della tenuta da parte dei Rospigliosi-Pallavicini, proprietari dal 1695 e anch'essi abbastanza tiepidi rispetto alla ricerca di antichità nel sottosuolo. Nel momento di passaggio dal buio della Controriforma ai Lumi della Scienza, la storia della tenuta si anima di visite da parte di ospiti illustri, fra i quali poeti e artisti, che ritraggono il paesaggio rigoglioso e lussureggiante della Caffarella eletto a simbolo del contrastante equilibrio tra Uomo e Natura, sempre di grande ispirazione. Comincia così una storia illustrata della valle, raccontata attraverso le immagini redatte dai *Grand Tourists* di tutta Europa in cerca di esperienze forti a diretto contatto con le rovine.

Una svolta in termini imprenditoriali giunge nel quarto e ultimo periodo della narrazione storica, quando cioè i ricchi banchieri Torlonia a partire dal 1816 entrano in possesso della Tenuta della Caffarella, tutti intenti in una scalata sociale compiuta a colpi di transazioni immobiliari a scapito di prestigiose famiglie in piena decadenza economica. Ora la tenuta e i suoi edifici vengono posti al centro di un forte interesse verso la tutela e conservazione con un programma di ristrutturazioni atte a migliorare il valore economico della proprietà, ma anche la godibilità dei suoi resti archeologici, di pari passo con la nascita di una vera e propria disciplina archeologica. I Torlonia sono stati a buon diritto considerati innovatori in un momento in cui Carlo Fea, Commissario delle Antichità, giungeva a sancire la definizione dei beni come pubblici, anche se di proprietà privata, segnando così un precedente importante nella storia della tutela. La trattazione storica si arresta agli anni '20 del Novecento, con le ultime, turbate riflessioni pittoriche sul paesaggio rigoglioso e misterioso della Caffarella, epoca cui si riallaccia il discorso introduttivo sulle tappe che hanno condotto, a partire dall'Unità d'Italia, alla definizione di area demaniale e alla conquista, recentissima, della condizione di parco pubblico a gestione condivisa dalla cittadinanza riunita in associazione.

Per tante e tali ragioni la vicenda della Valle della Caffarella è divenuta un «caso studio» (p. 27), come l'ha definito l'autrice, dal momento che rappresenta un esempio della «capacità dell'associazionismo culturale di presentarsi come uno degli strumenti più ricchi e sani» (p. 32) di cui la società possa dotarsi per contrastare la mancanza di interventi diretti della pubblica amministrazione sul patrimonio ancora diviso fra pubblico e privato. D'altronde la riappropriazione di un luogo

denso di storie, come quelle evocate dai ruderi maestosi del “Ninfeo di Egeria” o del “Tempio del dio Redicolo”, si compie attraverso la costruzione di un immaginario mentale individuale e quindi di una identità collettiva, a partire dall’esperienza diretta del luogo stesso; si forma così una memoria dei paesaggi, capace di attraversare i secoli caratterizzando tante diverse generazioni di liberi fruitori dei medesimi spazi.

Ma a prescindere dal valore culturale che si riconosce a tali paesaggi archeologici, tramite le evidenze materiali che essi conservano, si rivela indispensabile la figura di un mediatore, che sappia cogliere, intrecciare e tradurre le relazioni tra le evidenze, nel loro rapporto con il tempo e lo spazio, e che sappia soprattutto trasmetterle alla comunità che ne fa uso attraverso un racconto. Compito solo apparentemente facile e degno di una promettente ricercatrice che, facendo ricorso alle fonti documentarie più varie, ha saputo tradurre in un linguaggio semplice e comunicativo le storie dei tanti paesaggi che hanno caratterizzato la Valle della Caffarella, puntando a «stimolare la memoria» (p. 268) per evocare il valore culturale dei luoghi, forse il più complesso. E se l’obiettivo voleva essere quello di «far rivivere tutti i paesaggi che l’uomo ha creato» (p. 268) rievocando le diverse sensibilità che lo hanno vissuto – come l’autrice auspica nelle conclusioni –, quell’obiettivo è stato raggiunto, con l’ulteriore importante conseguenza di aver dimostrato quanto la collaborazione tra la cittadinanza partecipe e gli studiosi attivamente impegnati nella ricerca costituisca un modello di valorizzazione del patrimonio culturale capace di contribuire concretamente alla condivisione di saperi, conoscenze e prospettive.

*Valeria Di Cola*

---

Classico



# Svolgimento di alcune mozioni relative ai provvedimenti da adottare nei confronti della città di Agrigento

Carlo Levi\*

Levi: Sento che intervenire in questo dibattito è per me un dovere, e non soltanto per la gravità della distruzione di una città unica, né per essermi io sempre occupato, anche molto prima di essere membro della Commissione interparlamentare di indagine per la tutela del paesaggio e delle opere d'arte, di questi problemi, ma perché essi sono tali, con le loro infinite implicazioni, da toccare tutto il tessuto politico sociale del nostro Paese, da costringere tutti a un esame di coscienza che va molto al di là della sua, pur gravissima, occasione. Si tratta della forma stessa della nostra vita, del paesaggio della nostra esistenza, che è l'esistenza stessa in tutti suoi aspetti, nella sua realtà, che è la sua storia. Non sono puri problemi estetici, neppure problemi giuridici, economici e sociali, ma tutti insieme, in una unità che sta prima delle determinazioni fino a un punto profondissimo che è la radice del nostro essere come popolo e come Nazione civile.

\* Levi C. (2003), *Discorsi Parlamentari*, Bologna: Il Mulino, pp. 139-156. Il testo riproduce il dibattito avvenuto nel Senato della Repubblica nella seduta pomeridiana del 26 ottobre 1966.

Quando nel 1930, con l'architetto Pagano Pogatchnig, con Edoardo Persico, con gli altri giovani architetti, artisti e urbanisti di Milano e di Torino conducemmo la prima polemica per l'architettura moderna, noi sapevamo che non si trattava di una semplice battaglia estetica, che non si trattava di una questione di indirizzi e di tendenze, né di una questione di gusto (questo rovinoso concetto venturiano), ma delle ragioni della vita di un popolo come totalità. E se allora combattevamo gli archi e le colonne accademiche dell'architettura di regime, non era contro queste forme in sé innocue che ci rivolgevamo, né eravamo spinti da un falso mito della modernità come valore in sé o da una fanatica, esclusiva passione per certe forme organiche o razionali, ma sapevamo che l'espressione è la forma della realtà, è la sua stessa ragione di esistenza; che il corpo vivo, lo spazio umano in cui viviamo non è altra cosa che la nostra realtà.

Ci troviamo ora di fronte a una realtà sfigurata, ad Agrigento e dappertutto. Lo scandalo, l'orrore, l'allarme non sono dunque soltanto di natura estetica. Chi piange le città perdute, il paesaggio perduto, non piange solo dei ricordi o dei valori recuperabili, ma piange la propria vita di oggi, la propria storia futura.

La rovina di Agrigento è stata per molti un'improvvisa scoperta di quello che tuttavia era da tempo davanti agli occhi di tutti, un risveglio spaventoso e rivelatore, come quello di cui mi parlava tanti anni fa Gaetano Salvemini, risvegliato dal terremoto di Messina, nel suo letto, in un paesaggio nuovo di rovine. Al posto del muro familiare, con i ritratti dei vecchi e i fiori della carta da parati, il cielo, le macerie e un vuoto notturno spaventoso.

A questo richiamo alla realtà di chi non sapeva, o di chi non voleva sapere, ha contribuito la chiarezza e la rapidità dell'inchiesta Martuscelli; e sono lieto di poter qui scrivere, per quel poco che esso può valere, il mio compiacimento, la mia lode, sia al ministro Mancini per averla disposta, subito e in modo efficace, sia agli illustri membri della Commissione, così ingiustamente attaccata dalla stampa e da qualcuno dei parlamentari.

La relazione è esauriente, ricca e completa, o quasi completa, se ci può essere una completezza in una serie di osservazioni così varie, così particolari; ed è anche ben scritta, con la dignità e l'autorità necessarie e si legge come un romanzo di cose vere. A questo destarsi della coscienza di una realtà urbanistica rovinosa e di una realtà sociale corrispondente ha contribuito anche la presente discussione al Senato, approfondita, spesso rivelatrice, esauriente, appassionata e complessa. Il problema politico e amministrativo connesso con l'argomento della nostra discussione può essere certamente esaminato da moltissime parti, e lo è stato. Naturalmente, come nell'inchiesta, hanno prevalso la discussione e il giudizio sull'illecito, sul criminoso, e sulle sue implicazioni politiche morali.

Si è parlato giustamente quindi di un processo politico, e si è augurato, molto generosamente, che qui fossimo tutti concordi con una sola mozione, con un solo movimento; tutti insieme accusatori, testimoni e giudici (anche se, caro



collega Veronesi, al limite, o almeno teoricamente, il giudice in qualche modo si identifica con l'accusato, almeno in quanto rappresenta quella società da cui è nato il delitto).

Le colpe e le infrazioni di legge, la collusione di amministratori, di politici e di speculatori, la degradazione degli organismi locali, regionali e centrali, sono state qui documentate nell'inchiesta, nella discussione e negli interventi, fino all'ultimo, così vivace, dell'amico senatore Marullo; sono stati esaminati fin nei particolari, e sono stati illustrati i modi per eludere e violare la legge, e la situazione in cui si trovano insieme, come controllori controllati, i funzionari tecnici del Comune di Agrigento.

È tutto il modo di agire di un gruppo di potere locale del tutto corrotto e legato da una falsa solidarietà politica e da un interesse comune, di carattere politico, ad altri gruppi di potere dello stesso partito, regionali o centrali.

C'è tutto, nella relazione, esplicito o implicito, fino ai particolari, fino all'elenco dei casi rilevanti, allo studio di leggi e regolamenti, alla cronologia ragionata degli avvenimenti. Apprendiamo, ad esempio, come solo cinque volte si chiese, secondo la procedura, una autorizzazione alle deroghe; come in tutti gli altri casi la deroga venne elargita dal sindaco o da un semplice assessore, violando la legge secondo i modi e i metodi di una vera e propria associazione a delinquere organizzata; e come tra le prime case (la prima, mi pare) costruite con questi illeciti criminosi ci fosse quella intestata ad una certa ditta «Saleni ed altri», dove gli «altri» erano: un certo geometra Cardella, geometra del Comune e nello stesso tempo segretario della Commissione edilizia, una sua sorella Rosa, moglie dell'ingegner Vaiana che era l'assessore ai lavori pubblici, un fratello del Vaiana e così via. La seconda casa costruita criminosamente, se non erro, è quella di proprietà di Mirabile Guido, alto magistrato ed ex presidente della Corte di Cassazione.

Tutto ciò riesce a rendere un po' più comprensibili le stranissime sentenze dei due pretori di cui si parla nella relazione e in quest'Aula.

**Gianquinto:** È la prassi ad Agrigento.

**Levi:** Già. Si apprende dalla relazione o dalle informazioni collaterali che abbiamo avuto come funzionassero le famiglie: famiglie, direi, nel senso letterale (anche senza voler includere quello allusivo, speciale, di mafia). Quante costruttrici di case, quante mogli industriose e fedeli, ad Agrigento! Valga ad esempio – ma ce ne sono moltissime – la nominata (potremmo dire se usassimo termini burocratici) Saieva Giuseppina, moglie di Frangiamore, il quale è il geometra rappresentante dei geometri della Commissione edilizia; e così via. La stessa pratica di mogli, di fratelli, di cognati usati come prestanomi è quella adottata dalla mafia dell'edilizia a Palermo, secondo i dati che possiamo controllare anche nella relazione Pafundi. Nel sesto allegato della relazione Pafundi leggiamo, nella deposizione del giudice istruttore Terranova del 22

aprile 1964, che «a Palermo il costruttore mafioso non ha mai la licenza a nome suo; tipico il caso di Michele Cavataio, che è uno dei più feroci delinquenti di Palermo, il quale si qualifica industriale costruttore ma non ha licenza a suo nome. La moglie ottiene la licenza e poi la utilizza il Cavataio». È la stessa tecnica – qui specificamente mafiosa, ad Agrigento forse semplicemente familiare – dei costruttori di cui ci stiamo occupando.

Ma prendiamo un'infinità di altre cose di costume (lasciando da parte adesso la parte legale chi è stata già tanto discussa), come il disprezzo delle norme più consuete della deontologia professionale, la strumentalizzazione dei professionisti, i quali, d'altra parte, hanno avuto dall'inizio del *boom* edilizio un innalzamento economico sociale immediato, ed in gran parte non erano degli architetti o degli ingegneri, ma dei professori di scuole medie che si sono iscritti alle Camere di commercio come costruttori e sono diventati dei grandi costruttori o dei grandi industriali. Si apprendono, come dicevo, molte altre cose. È un vero «spaccato» della vita della città, di una città moderna, schiva, corretta, dignitosa, come politicamente ce l'ha descritta Nicolò Cipolla, caduta in mano ad una banda senza scrupoli, che si direbbe quasi una banda venuta dal di fuori (come diceva, a torto, Benedetto Croce quando parlava del fascismo, e lo definiva un'invasione straniera, un'invasione degli Hycsos). Non era un'invasione straniera neanche il fascismo, come non si può parlare di invasione straniera in questo caso; però si ha questo senso della sovrapposizione di una classe, di una Nazione barbara su una Nazione civile. Già nella relazione è compreso, senza commenti e sia pure con molta discrezione, il processo politico che qui si sta facendo ed è stato fatto. E la sentenza è implicita nel cumulo dei fatti, nel cumulo delle prove, e non occorre il calore dell'oratoria: basta leggere questi semplici, fredde ed obiettive esposizioni di fatti. Ma io non voglio qui dilungarmi e ripetere quello che è detto esplicitamente nella relazione, né ritornare sulle considerazioni che altri hanno fatto meglio e con maggiore competenza di me. Tutto questo complesso di cose che sta nella relazione Martuscelli, come dico, è il ritratto non soltanto di una situazione di rovina della città, ma è il ritratto di una politica e di una economia artificiose e parassitarie, di un potere per il quale la legge non esiste o forse, con volgare pirandellismo che potrebbe essere usato da taluno di questi suoi concittadini diventati costruttori: «così è se vi pare».

Ma com'è nata questa struttura cancerosa? Intanto è stato chiesto a qualcuno: qual è stata la sua tecnica iniziale finanziaria? Io non sono uno specialista di finanze, ma credo che la cosa sia molto semplice; la prima origine del suo finanziamento è certo nel metodo del credito fondiario, metodo che favorisce appunto queste situazioni attraverso l'aumento artificioso del valore delle aree e gli anticipi che coprono una parte così grande del costo dell'opera che basta effettivamente al costruttore vendere il 10 per cento del costruito perché l'operazione sia già attiva. E converrebbe per questo certamente che l'indagine si estendesse alle banche e alle ragioni per le quali sono stati fatti i primi prestiti.

Ma come si regge, come si sviluppa questa quasi assurda attività astratta e parassitaria in un paese che, com'è stato qui bene rilevato dalla Commissione, non ha una spinta demografica (anzi ha una condizione demografica quasi immobile), dove non c'è industria, dove l'agricoltura non è in aumento, dove anche il turismo, com'è stato detto, è modesto come esigenze? Come si legge e come si sviluppa questa attività? Il senatore Simone Gatto, in un suo intervento veramente molto chiaro e molto rivelatore, ha parlato di «industria del denaro pubblico» e ha dato, secondo me, una definizione perfetta e giusta. Il senatore Cipolla, nel suo intervento altrettanto eccellente, che ci ha dato una pagina di storia originale e una nuova interpretazione della realtà storica di una città siciliana e della Sicilia, ha approfondito l'esame del senatore Gatto ed è riuscito a farci vedere in maniera chiara quella realtà per cui, attraverso la creazione di una struttura economica del tutto arbitraria, si riesce, con un cerchio che gira su se stesso, a creare una nuova situazione, e come questo si collegasse alla lotta politica, come la origine di questo spostamento da una economia modesta e normale, sana sostanzialmente, ad un'economia totalmente astratta, arbitraria e parassitaria, coincidesse con le necessità della lotta politica da parte della Democrazia cristiana e avesse, si può dire, una data di nascita: il 18 aprile; quel 18 aprile che nel primo verso di una sua poesia il mio caro fraterno amico, il poeta Rocco Scotellaro, ha chiamato pozzanghera nera: «Pozzanghera nera il diciotto aprile». Ora, ad Agrigento si vede veramente – e l'analisi del collega Cipolla ha tutta la bellezza politica della verità – come fosse davvero una pozzanghera nera e come il partito della Democrazia cristiana, che allora fu costretto, nella sua scelta, ad accettare e a unire nella sua compagine le forze deteriori che sistema di Sicilia, sia rimasto prigioniero della propria politica, di quella società conservatrice.

Il senatore Cipolla ha molto acutamente distinto, in questa industria del denaro pubblico, gli imprenditori e gli operai (mi pare che li abbia nominati in questo modo): gli imprenditori, cioè i profittatori maggiori, i costruttori, eccetera, e i politici collegati; e gli operai, che sono poi in gran parte anche gli acquirenti o gli abitanti delle case costruite, cioè i 20.000 immigrati in pochi anni ad Agrigento, venuti in un paese che non offriva alcuna possibilità di lavoro economicamente valido ed ai quali sono stati offerti dei posti che non hanno alcun contenuto economico, cioè dei posti e basta, non dei lavori. Si creano dei posti per una burocrazia finta.

E questi operai, questi immigrati, questi detentori di posti, diventano, naturalmente, dei vassalli: la nuova forma di vassallaggio di un paese profondamente corrotto.

Nel discorso e nell'esposizione del collega Cipolla c'era un momento di vera pietà per questi servi, ed è questo che dava, oltretutto, un senso di verità al suo discorso.

Ora, questo sistema, che crea una economia arbitraria e che, su questa economia arbitraria, permette un accumulo indiscriminato, fondato sulla

connivenza politica, sulla presa del potere, sulla possibilità, attraverso il potere, di trovare i posti per i propri elettori e vassalli, questo sistema è veramente la definizione delle ragioni sociali politiche che portano a queste realtà scandalose e patologiche.

Eppure, nemmeno la frana fa pensare agli interessati che questo sistema possa essere finito: neppure la frana, neppure l'inchiesta, neppure lo scandalo nazionale. Ad Agrigento, in questi giorni ancora, questi costruttori, o i loro amici, questi uomini politici, pensano ancora che sarà fatta, secondo i progetti, una città satellite di 30.000 abitanti a San Leo. E a chi chiede loro chi saranno questi abitanti, che dovrebbero poi essere altri 30.000 impiegati avventizi o vassalli di questo genere, rispondono, perché i termini moderni stanno molto bene nella bocca di questi improvvisati costruttori, che Agrigento è una città terziaria, e che quindi vi sono delle possibilità.

Si pensa ancora, ad Agrigento, a un ospedale con 500 letti – e va benissimo – per il quale però si prevedono 500 addetti; ed è molto, perché questi addetti non devono essere, evidentemente, né infermieri, né medici, devono essere della gente che occupa un posto secondo il sistema rivelato ieri dalla lettura di una lettera di Carollo, l'assessore ai Lavori Pubblici per la Sicilia.

Si accolgono questi immigrati, si dà ad essi un lavoro, si danno ad essi le case in mutuo, con un sistema che fa pensare all'arricchimento analogo di una delle più illustri famiglie americane, che appunto forniva agli irlandesi il lavoro e la casa, accogliendoli sui moli di New York dove arrivavano con le navi, e che ha così fondato una fortuna immensa, di cui conosciamo i risultati.

Erano, quelli, i tempi del gangsterismo americano, della mafia americana. Qui abbiamo questo sistema di immigrazione e di uomini legati al posto precario, al mutuo, al servizio, alle servitù politiche.

Ma lasciamo questa indagine sulle colpe immediate, sulle complicità e responsabilità politiche dirette. Essa è stata fatta qui larghissimamente, e quello che è stato detto non sarà cancellato.

Ma il problema va visto anche da un altro punto di vista. Ad Agrigento abbiamo avuto la frana, e la frana ha fertilizzato, come si dice, l'opinione pubblica. A Palermo c'è la mafia, la commissione antimafia è arrivata a indagare sui problemi dell'urbanistica e dell'edilizia perché c'era la mafia.

Ma in quelle parti d'Italia, in tutte le mille città d'Italia dove fortunatamente non c'è stata la frana, e dove non c'è la mafia organizzata, nelle mille Agrigento che sono sparse su tutto il territorio nazionale, e dove questi fenomeni patologici si manifestano in maniera analoga, anche se mancano alcune componenti che sono proprie di Agrigento o della Sicilia; nelle 1000 Agrigento dove possono esserci minori infrazioni di legge o addirittura non infrazioni, ma che tuttavia sono città degradate e distrutte (e non sono quelle che il senatore Gatto ha elencato nei suoi esempi siciliani: Trapani, Porto Empedocle, che è diventata una caricatura di Manhattan, Siracusa, Erice, Gela, Catania dove non regnano i «piccoli imprenditori», che non sono affatto piccoli, ma dove regna

l'«Immobiliare» con il famoso scandalo del quartiere San Barillio); in tutta Italia, dappertutto (e i giornali del resto ne sono pieni da tempo), l'opinione pubblica si sta muovendo e si parla con termini estremamente crudi di questa realtà che è assai grave.

L'altro giorno su un giornale c'era il titolo: «Genova assassinata», e un articolo di un ottimo giornalista, con osservazioni a fare assai precise.

**Adamoli:** Però non dice l'assassino.

**Levi:** Però si esamina abbastanza a fondo uno stato di fatto, anche se non si arriva al fondo dell'analisi.

«Genova assassinata». Si parla qui dell'unico sistema per risolvere il problema, che sarebbe la dinamite. E, del resto, potrebbe essere veramente l'unico sistema per rimediare a certi disastri urbanistici. Anche Roma è degradata e assassinata: Roma, che giustamente, se si possono fare di queste graduatorie, poteva essere considerata, fino a qualche anno fa, forse la più bella città del mondo, e che oggi rischia di essere la più brutta fra le grandi città del mondo, pur contenendo il più gran numero di opere d'arte. E via di seguito; è inutile elencare le città italiane, perché l'elenco sarebbe lungo. Napoli, Milano e così via: più o meno, direi, quasi tutte le città italiane. Ora, anche dove formalmente non c'è trasgressione di legge, dove non c'è veramente trasgressione perché esiste per caso un regolamento edilizio che è stato rispettato o un piano regolatore, dove quindi non c'è un delitto di carattere penale o amministrativo, c'è ugualmente un delitto. Dove si distrugge una città, dove si rovina una tradizione storica, dove si impedisce lo sviluppo futuro, si commette comunque, anche rispettando i regolamenti, di fatto, un delitto gravissimo, il peggiore delitto, quello che cancella la storia, un delitto che colpisce tutti, per tutte le generazioni future. Uno stato di cose così funesto, direi che in tutta la storia millenaria del nostro paese non si è mai verificato, mai nella storia d'Italia, che pur tuttavia ha avuto disastri straordinari, ha avuto periodi di invasioni dei cosiddetti barbari, terremoti, periodi di decadenza e di scarsa sensibilità per i problemi comuni; ma una distruzione così totale, sistematica e degenerativa probabilmente non si è avuta mai, neanche quando i templi romani venivano distrutti. Perfino il ventennio fascista, che pure ha posto le basi per quello che è avvenuto poi, non fu così totalmente rovinoso, non fu così totalitariamente, per usare il termine adatto, rovinoso. Il ventennio del regime attuale è, in questo senso, unico in tutta storia millenaria del nostro Paese.

E ci si domanda, è un problema che dobbiamo porci: Perché, tranne quelle rare eccezioni dovute a ben individuati architetti di grande valore e di grande genialità, tutto quello che si costruisce è veramente brutto? È una domanda assai curiosa, perché non è che gli italiani siano diventati incapaci da un momento all'altro. C'è una qualche ragione in questa condanna al brutto, che è più che brutto, perché è brutto anche moralmente.

**Veronesi:** Gran parte della nostra legislazione vigente. (*Repliche dall'estrema sinistra*).

**Scoccimarro:** Le leggi non fanno il bello e il brutto.

**Levi:** Anche questo è un motivo... (*Interruzioni dal centro*). Cos'è insomma che fa sì...

**Veronesi:** Vi è il problema delle esenzioni: si esentano determinate case che hanno determinati requisiti. Questi requisiti sono fatti in modo che brutto sia prevalente.

**Levi:** Sì, sì, questo è un motivo, ma che una causa sia la legislazione è da vedersi (*Interruzioni dal centro*). Siamo di fronte a una specie di Mida rovesciato per cui tutto quello che viene toccato non diventa oro, ma diventa fango. È un problema assai singolare, perché anche nei periodi peggiori della nostra storia architettonica e urbanistica, anche le cose inferiori, minori, anche le cose senza alcuna pretesa artistica, anche le costruzioni popolari, avevano in generale uno stile; anche in periodi che consideriamo cattivi, ad esempio nel periodo Umbertino, piemontese, che pure in parte ha deturpato il centro di città illustri; tuttavia c'è sempre stato uno stile, una coerenza storica, una comunità positiva o non del tutto negativa, un qualcosa, una specie di rapporto tra diversi tempi e diversi stili, che era ancora un rapporto unitario ed amoroso. Ora, perché soltanto adesso tutto quello che facciamo è brutto? Ci sono certamente dei motivi generali che non riguardano soltanto il nostro paese, cioè l'industrializzazione, la meccanizzazione, la spinta demografica, la formazione delle grandi città, la civiltà di massa, che alterano profondamente tutte quelle che erano le misure tradizionali urbanistiche. Tuttavia, nei paesi di vero neocapitalismo, di grande sviluppo in questo senso, c'è uno stile, che può essere distruttivo e disumano da certi punti di vista, in un certo modo antistorico per definizione, ma è uno stile originale e coerente, che si mostra con superbe opere pubbliche, con strade, con fabbriche, grattacieli, con rampe lunari, e si manifesta anche con quella desolazione umana che crea un'arte di protesta. Tuttavia questa è una realtà che da noi non appare perché noi siamo in una situazione di anacronismo storico, in una situazione di ambivalenza, di doppia natura, nella quale abbiamo delle strutture pre o proto-capitalistiche con isole capitalistiche, in un periodo mondiale di capitalismo avanzato e così sviluppato da avere esso distrutto le proprie ideologie arcaiche, quelle del suo primo periodo, quelle individualistiche e di impresa, che da noi invece permangono cristallizzate, insieme a residui ancora più antichi, a sentimenti e pensieri di carattere ancora più feudale.

Questo sviluppo individualistico, del tutto antistorico, incoerente, tale da non corrispondere alla natura né alla vitalità del popolo che vive effettivamente



oggi, e da dare quindi sempre nelle sue espressioni un'immagine falsa, la presenza di una classe dirigente che non corrisponde ai bisogni del Paese e alla struttura reale e alla vita effettiva, anche economica, del popolo, creano il falso, il falso estetico, il falso architettonico, il brutto, il deforme, il parassitario, che sono propri di questo secondo ventennio di cui siamo arrivati alla fine; questo ventennio della restaurazione, questo ventennio cioè che ha impedito uno sviluppo o in un senso specialistico o in un senso capitalistico reale. E i Governi di questo ventennio sono l'espressione politica di quest'anacronismo storico, di questa falsa sintesi che comporta, sotto le più belle e vuote parole, un'incapacità, una impotenza creativa, soprattutto nel campo di cui stiamo parlando, nel campo urbanistico.

Abbiamo cioè una situazione di neocapitalismo in forme protocapitalistiche, di protocapitalismo in forme neocapitalistiche. Questo che cosa è? Questo è il centro-sinistra. Non so se questa definizione vi giunga nuova, ma vi è in questa contraddizione una situazione ambivalente e doppia. È nei fatti quell'Italia parassitaria, immobile nei secoli in forme sempre diverse, che costringe il cittadino a chiudersi nella vita privata e a estraniarsi dallo Stato: è quella che, in un mio libro, chiamavo l'Italia dei Luigini. Ed è quell'Italia che ha il potere nei paesi come Agrigento e in tutto il territorio, e che deve invece essere affrontata, e contro cui dobbiamo opporci ed agire. Perché l'altra Italia esiste: l'altra Italia popolare, quella che ad Agrigento, nei paesi dell'agrigeno, ad Aragona, si è mossa e si muove; quei contadini che oggi sono immigrati nelle miniere in Germania, quegli occupatori di terre, quei minatori delle miniere ormai chiuse che sono, sono stati, portatori della libertà del suo nascere, che sono inventori di cultura, e che si trovano ad essere soggetti a una anacronistica piccola borghesia parassita, che ha come proprio scudo nobiliare i palazzi crollati di Agrigento e che inventa i posti di un'economia di rapina del pubblico denaro, di una pseudo burocrazia politicizzata. Questa è la situazione davanti a cui noi siamo, e che, con la sua logica di sostanziale immobilità e di astratto paternalismo, ci ha dato una riforma agraria o degli enti di riforma che non sono stati in pratica altro che gli strumenti di una frattura storica e dell'industria del pubblico denaro, che ci ha dato un *boom* edilizio, in tutta Italia, ingiustificato, senza fondamenta e senza legge, che, per lo strumento del credito, dei mutui, per l'impegno delle banche, e per l'interesse di chi promuove, ha bisogno di conservare un alto prezzo delle case, che sono in pratica gratuite ai costruttori, e quindi insiste per ottenere lo sblocco dei fitti che non è altro che uno degli strumenti per continuare in questo processo di espansione parassita e di alti prezzi di cui Agrigento è un esempio sensazionale.

Sotto a questa situazione vi è un mito, un'idea ormai antistorica, che però viene accettata praticamente da tutti: il mito della proprietà privata del suolo, dell'iniziativa privata. Tutti i colleghi conoscono la Bibbia meglio di me e sanno che, se ricordano il versetto 23 del venticinquesimo capitolo del Levitico, che il

Signore ha detto: «ora tu non venderai la terra assolutamente, perché la terra è mia e voi siete forestieri e fittavoli presso di me».

Questa che sta nei libri santi dovrebbe essere veramente la norma per fare delle leggi moderne. La Bibbia è di nuovo attuale, le sue norme corrispondono non solo a quello che si realizza oggi nei Paesi sovietici, dove la terra non si vende, ma a quello a cui tende il pensiero degli urbanisti moderni in tutti Paesi. La proprietà del terreno e l'iniziativa privata delle costruzioni, che in altri tempi avevano una loro ragione storica e che portarono allo sviluppo delle città, nell'Ottocento soprattutto con una borghesia in aumento, in spinta, è un anacronismo ormai, e finché durerà questo anacronismo Agrigento sarà, con o senza leggi e infrazioni di legge, la regola di tutta la Nazione.

Ora è evidente – e tutti la chiedono, sia gli urbanisti che i parlamentari – che ci vuole la legge urbanistica. Tutti si domandano perché non sia stata ancora presentata; tutti più o meno conoscono le difficili vicende delle leggi urbanistiche che erano state preparate; io mi rivolgo al ministro Mancini con la speranza che egli riesca rapidamente a portare avanti la legge urbanistica.

Una legge urbanistica è necessaria e valida a condizione che consenta, sia pure progressivamente nei limiti in cui si può realizzare di rompere il tabù della proprietà privata e questo non per delle astratte premesse ideologiche, ma per una necessità storica concreta, perché sia possibile la libertà dei cittadini e una vita umana.

È questo il problema centrale da cui tutti gli altri problemi discendono, e in queste condizioni dobbiamo pensare che si debba realmente insistere. È un problema da cui tutti gli altri dipendono. È il momento di prova, il momento necessario in cui si potrà stabilire fino a che punto possiamo seriamente trarre una lezione da Agrigento, o non trarla.

Io dico che una legge urbanistica che rompa il tabù della proprietà privata, che è la sola che può dare dei risultati, è la sola risposta che noi, come legislatori, possiamo dare ad Agrigento. E penso che il partito socialista debba esserne consapevole perché solo impostando la sua azione di Governo sulla legge urbanistica intesa in questo senso, e soltanto in questo senso, la sua permanenza al Governo potrebbe essere giustificata: altrimenti, no. Io credo che questa sia la condizione, la prova per cui un partito socialista possa stare o non stare al Governo, possa accettare di fare una certa politica o di uscire dal Governo.

Ad una situazione come quella che qui insieme abbiamo avanzato, rimedi veri sono di lunghissimo periodo. Si tratta di una rivoluzione profonda delle forze politiche, di un mutamento totale di indirizzo, del prevalere della società reale italiana sull'attuale classe politica dirigente. Ma naturalmente questo appartiene ad un lungo movimento, del quale noi cerchiamo di far parte.

Quali sono i rimedi, i provvedimenti immediati? Vi sono dei rimedi immediati politici che mi sembrano evidenti, uno dei quali è lo scioglimento del Consiglio comunale di Agrigento, che a mio avviso non dovrebbe trovare ostacoli da nessuna parte; invece li trova proprio perché esiste la situazione di Agrigento,

perché si identifica il potere con Agrigento. Agrigento diventerà la parola che definisce una situazione politica.

Si sono sciolti consigli comunali a centinaia in Italia, anche senza ragione. Ho citato prima il mio caro amico Rocco Scotellaro, che era sindaco di Tricarico, in Lucania, e che, quando era ministro dell'interno l'onorevole Scelba, venne arrestato per un'accusa senza alcun fondamento (infatti venne poi prosciolto), un'accusa falsa di concussione per 10 mila lire.

[...]

**Levi:** Ma nello stesso periodo nella sua stessa situazione c'erano duecento sindaci del mezzogiorno; e tutti operai, tutti contadini onesti, che erano stati colpiti con dei pretesti dalle autorità di prefettura che cercavano di sciogliere i consigli comunali attraverso delle false incriminazioni.

Ora, dopo anni ed anni che abbiamo sopportato una pratica di questo genere, non ci si venga a dire che non si può sciogliere il Consiglio comunale di Agrigento, perché allora vorrebbe dire che la legge si applica a rovescio e che soltanto i ladri possono stare al loro posto, onorati ed intoccabili.

Rimedi di carattere urbanistico sono praticamente quelli che la Commissione propone, che sono ottimi, e sui quali tutti più o meno concordano. Io vorrei fare soltanto una critica a queste proposte, critica che si rivolge anche alla mozione del Partito comunista che, se non erro, riprende del tutto il testo della Commissione. Nel testo della Commissione si parla di demolizione, ma si afferma che queste demolizioni devono essere fatte soltanto laddove vi sono macroscopiche violazioni di legge. Ora la demolizione non può essere considerata come un metodo punitivo, la demolizione ha un altro scopo. Il metodo punitivo può essere una multa, che viene chiesta nella misura più alta in rapporto al danno arrecato, eccetera. E noi come legislatori potremmo, almeno per il futuro, aumentare l'entità di queste multe. Se si contrabbanda un pacchetto di sigarette all'angolo della strada non soltanto sequestrano le sigarette, ma danno una multa pari a 10 volte il loro valore. Se per case fatte in deroga alle leggi si desse una multa pari a 10 volte il valore della casa, queste sarebbero veramente delle multe punitive. Vi sono gli altri strumenti di punizione, ma la demolizione deve essere intesa soprattutto come la possibilità di togliere di mezzo le cose che degradano una città, le cose che sono inaccettabili dal punto di vista del suo sviluppo, le cose che rovinano un paesaggio urbano, che quindi devono essere soppresse anche se sono fatte, formalmente, in qualche modo, senza deroga alle leggi. Abbiamo però una possibilità, cioè la legge per pubblica utilità, per cui noi potremmo sempre, quando l'utilità pubblica è evidente come nel caso di Agrigento, intervenire. Altrimenti, la stessa relazione dice che la città di Agrigento sarà ridotta a brandelli e questi brandelli difficilmente potranno essere mai ricuciti, quindi molto difficilmente potremo tornare ad avere ad Agrigento una vita umana.

Ma dovremmo fare almeno tutti i tentativi possibili, quindi non dovremmo usare il criterio delle demolizioni solo come pena per trasgressioni particolarmente macroscopiche, ma ordinare le demolizioni dappertutto dove le cose costruite sono deturpanti, dannose e inaccettabili da tutti i punti di vista. L'obiezione che si fa subito, e che del resto il senatore Ajroldi ha fatto propria, lodando questa moderazione (era logico), è questa: vi sono dei poveretti che hanno comprato queste case; ma i poveretti che hanno comprato le case fanno parte anche loro del sistema, e l'ignoranza della legge non è mai stata una buona ragione. Ma potremmo sempre in qualche maniera provvedere per venire loro incontro. Queste demolizioni potranno sempre essere fatte con un piano abbastanza lungo: naturalmente non c'è bisogno di demolire tutto in un mese. Potremmo fare un piano di cinque-dieci anni costruendo altre case e mano a mano risanando. Questo permetterebbe di fare di Agrigento un esempio: perché anche i fabbricati non macroscopicamente illegali, quando costituiscono un'offesa e un impedimento allo sviluppo di una città, devono essere demoliti. C'è un altro tabù in Italia: è il tabù della casa già costruita, della casa che, arrivata la fine, non si tocca mai più, è intoccabile. Nulla si è mai demolito in questo Paese, si demoliscono soltanto i tuguri delle borgate, che tanto cascherebbero da soli, o talvolta, eccezionalmente, una sopraelevazione. Demoliscono soltanto i privati, in Italia, e spesso demoliscono delle opere d'arte antica, delle chiese antiche, per costruire dei grattacieli. I privati, quando hanno interesse, demoliscono, magari di notte; ma mai l'autorità demolisce veramente, ma mai viene demolita una casa, una costruzione dannosa e orribile. E questo tabù è fermissimo. Quando io ero membro della Commissione di difesa per l'Appia antica, vedemmo immediatamente che c'erano delle costruzioni che avrebbero dovuto essere demolite (a parte che la prima discussione fu per dei cosiddetti villini che erano tutti di funzionari del ministero dei Lavori Pubblici; fu una tremenda lunga discussione, su cui, data l'ora, non mi soffermo), c'era quella grande costruzione cosiddetta di Santa Rosa che era profondamente deturpante e noi ne chiedemmo la demolizione. Ma l'idea della demolizione era completamente fuori discussione. Bisogna vincere anche qui una difficoltà, un tabù tradizionale. E quindi io proporrei veramente che si parlasse di demolizioni molto estese, di tutto quello che impedisce la ricostruzione di una possibilità di vita civile e normale.

Che cosa si chiede per ovviare, in tutta Italia, ai danni delle mille Agrigento? La richiesta che fanno tutti i migliori urbanisti e la seguente: i piani regolatori obbligatori, obbligatori in modo che in ogni comune ove non si facesse il piano regolatore fossero inviati dei commissari ad hoc con l'incarico di fare il piano, cosa del resto già consentita dalla legge del 1942. Bisogna che interveniamo con energia, perché è da dire che il primo ad agire contro la pianificazione del territorio nazionale è lo Stato stesso, con drammi urbanistici di ogni giorno e con rovine immense: è lo Stato, sono gli enti pubblici.

Per fare degli esempi che sono proprio all'ordine del giorno in questi mesi, abbiamo alcuni gravi delitti – anche se non sono delitti penali – quali ad esempio il progetto ENI per Panigaia, che nasce proprio da una concezione non pianificata, per cui senza alcuna ragione si vuole distruggere una regione importantissima: senza alcun motivo e senza un controllo di piano.

Un altro esempio è progetto dell'Enel, che pare sia già addirittura, senza permesso, in attuazione: il progetto dell'Enel in Val di Genova, una valle che è uno dei pochi residui di habitat naturale che esistano e che verrà disseccata, rovinata. E quindi avremo poi le frane della Val di Genova; sarà una scarsa soddisfazione se io potrò venire qui a dire che l'avevo già detto il 26 ottobre 1966 al Senato, quando fra quattro o cinque anni ci sarà una bella frana in Val di Genova con morti e così via.

Poi vi è il Parco nazionale d'Abruzzo, che è stato lottizzato in gran parte e oramai è quasi distrutto. Vi è il Ministero della Marina mercantile, che pare stia sdemanializzando nei dintorni di Paestum, sempre con il pretesto del turismo, il che porta alla rovina del paese.

Non parliamo poi dell'ANAS, che è una specie di ente incontrollato ed incontrollabile, che non dipende dal Consiglio superiore, e che veramente agisce con una mentalità contraria ai piani, senza alcuna idea di una pianificazione nazionale, che fa le autostrade valendosi di quella terribile leggenda Romita che consente la progettazione in concessione, per cui queste progettazioni sono fatte per interessi che non coincidono affatto con quelli di un piano nazionale. Si tiene conto, cioè, di dove vi può essere un maggior numero di utenti paganti; sono tutte strade che vanno a finire nei centri delle città, che non valorizzano le zone che dovrebbero essere valorizzate.

Tutto questo dimostra proprio come gli enti statali siano i primi a non avere alcun concetto di interesse nazionale e di piano. Senza concetto di piano, lo Stato ha stanziato finanziamenti enormi per decine di anni, stanziamenti per opere pubbliche, seguendo una valutazione statica, non pianificata, che poi i privati, lo sviluppo del Paese, modificano, cosicché tutti gli stanziamenti diventano puro spreco.

Così anche ad Agrigento: fognature che poi devono essere rifatte. Così tutte le circonvallazioni esterne alla città che fa l'ANAS e che poi dopo due o tre anni non servono più perché strozzano le città, e così via. Tutto ciò è fatto senza alcun concetto di pianificazione, e tutti gli stanziamenti diventano labili e ridicoli. E si arriva ai borghi disabitati, perché, una volta costruiti, non c'è più (o non c'era mai stata) una ragione che li giustifichi; così i borghi di riforma ed altro.

Si arriva ai fatti della viabilità minore, per cui si fanno strade per villaggi che nel frattempo non sono più abitati perché la gente è completamente emigrata.

Tutta Italia è fatta di questi assurdi e di queste dilapidazioni del pubblico denaro.

Un altro esempio lo conoscerà certamente l'onorevole Sottosegretario, che credo sia di Campobello di Licata. Proprio a Campobello di Licata, in cui ogni casa ha quattro strade attorno, strette – sistema con cui sono sorte tutte le città e i borghi interni della Sicilia – c'era un progetto di fognatura, che non venne però eseguito accettato, costosissimo perché non soltanto seguiva questo enorme tracciato stradale, ma era progettato anche per la zona della campagna, calcolando che Campobello si sarebbe sviluppata, e calcolando che si sarebbe sviluppata con gli stessi antichi criteri urbanistici che ormai sono superati.

Fu bocciato questo progetto, ma è un esempio di pianificazione senza piano. Tutto questo pianificare senza piano fa sì che la spesa pubblica sia veramente una allegra spesa pubblica, di fatto inutile; fa sì che avvenga uno spreco totale, questo spreco che è stato discusso così a lungo da chi se ne occupato, che è stato anche oggetto di un libro di Dolci, che non è soltanto uno spreco di denaro, ma è uno spreco di possibilità, uno spreco di vita, uno spreco di libertà.

I piani, abbiamo detto; ma chi controlla i piani? Chi rifiuta o modifica i piani cattivi? Questi sono grossi problemi, che non è forse l'ora di affrontare, ma che vorrei solo accennare, quasi in un indice. Certo è che noi dobbiamo rispondere alle richieste di Agrigento, mettere sul terreno questi progetti e pensare effettivamente di fare un istituto nazionale di pianificazione urbanistica che sia centrale e locale e che serva effettivamente a fare o a controllare i piani obbligatori.

Queste cose avvengono oramai in moltissimi Paesi. In Turchia, per esempio, esiste una banca dell'urbanistica che ha il 51% del capitale obbligatoriamente dello Stato e il 49% dei comuni. Questa banca dell'urbanistica finanzia i piani, i concorsi, dà assistenza tecnica, permettendo così ad un paese come la Turchia di svilupparsi in modo moderno.

Ora bisognerebbe arrivare più in là, e mi riservo in altra occasione di sviluppare questi concetti. Dovremmo veramente giungere alla realizzazione di quello che alcuni urbanisti chiamano un governo del territorio, che dovrebbe essere un ministero dell'urbanistica o qualcosa del genere.

Devo dire che nella Commissione interparlamentare d'inchiesta sulle belle arti e le bellezze naturali ad un certo punto mi pareva di essere come Catone, che ripeteva: «Bisogna distruggere Cartagine». Ho ripetuto diecimila volte che non si potevano lasciare al Ministero della pubblica istruzione tutti problemi relativi ai beni culturali e alle belle arti, e tantomeno lo si poteva se vi si aggiungevano quelli dell'urbanistica, ed ho continuato a proporre e riproporre che si facesse un ministero, diciamo, del territorio, come del resto avviene in quasi tutti i Paesi europei. Ma, per quanto fossero tutti d'accordo con me in teoria, tutti trovano che politicamente la cosa non era opportuno in questo momento. Ma io non mi stancherò di ripetere questi concetti.

Comunque, questa possibilità di avere un'alta autorità da cui dipenda l'urbanistica, che diventa il problema centrale del nostro Paese, mi pare debba essere tenuta presente.



D'altra parte, non dobbiamo mitizzare il concetto di piano. Bisogna guardarsi dal credere che se c'è il piano va tutto bene. Il piano può essere cattivo, e quindi è appunto necessario avere questa possibilità di controllo del piano. Il piano non può essere imposto dall'alto, non può essere puramente tecnologico. La pianificazione deve essere insieme dal basso e dall'alto, in modo da rendere responsabile e vivo tutto il corpo sociale, che deve partecipare alla sua elaborazione. Non deve permettere degli interventi esterni, paternalistici, rottura brutale del tessuto storico, come quelli che purtroppo hanno fatto gli enti di riforma, con risultati, forse non involontari, di sfacelo totale del Mezzogiorno.

Il piano urbanistico non deve restare un fatto formale, ma deve qualificare in senso umano la programmazione economica e deve precederla in modo che essa non faccia, come farà certamente, delle scelte politiche, puramente numeriche, puramente astratte. Non ci può essere una programmazione economica senza una preventiva programmazione urbanistica che è la sua premessa necessaria, premessa necessaria per lo sviluppo economico.

Il piano deve permettere lo sviluppo, la modificazione della vita e del costume, conservando e sviluppando i valori della collettività, la continuità dell'operare nel tessuto storico della resistenza, nel tessuto storico dell'uomo. Ma non si danno, non si daranno norme nuove e valide né legge urbanistica di piano urbanistico con questi criteri che qui ho appena accennato se permane il mito anacronistico ed antistorico della proprietà sacra della terra.

Questa è la lezione politica di Agrigento; la mancanza di piano o un piano neocapitalistico assurdo in un paese protocapitalistico annullerà la nostra civiltà, distruggerà inevitabilmente le nostre città. Tutta l'Italia sarà, sia pure legalmente, Agrigento. Il piano urbanistico, dunque, non può essere che socialista. Per salvare la civiltà antica dell'uomo e la sua storia, per salvare la bellezza e per creare la libertà (*Vivi applausi dall'estrema sinistra. Congratulazioni*).



---

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](mailto: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 18<sup>th</sup> 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 successivo<sup>1</sup>.

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 Bologna<sup>2</sup>.

L'articolazione delle raccolte nelle 18 sale del percorso museale era stata progettata dall'archeologo piemontese Edoardo Brizio (1846-1907)<sup>3</sup>, 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 universitaria<sup>4</sup>.

Come si evince chiaramente anche dalla prima guida del Museo<sup>5</sup>, 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»<sup>6</sup>, 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

<sup>1</sup> Morigi Govi 1984a.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> Cfr. Pombeni 1988.

<sup>5</sup> Brizio, Frati 1882.

<sup>6</sup> 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 Brizio<sup>7</sup>, 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 X<sup>8</sup>, 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)<sup>9</sup>, 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 sala<sup>10</sup>.

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,

<sup>7</sup> Brizio 1882, p. 103.

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Gozzadini 1881, p. 9.

dovendosi, invece, ascrivere agli Umbri quelle più antiche, vale a dire le tombe di fase villanoviana<sup>11</sup>.

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 ipotesi<sup>12</sup>, 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»<sup>13</sup>.

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 Comunale<sup>14</sup>, 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 Museo<sup>15</sup>. 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 murali<sup>16</sup>, 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.

<sup>11</sup> Sassatelli 1984a, pp. 387-390; Dore 2011, pp. 34-36.

<sup>12</sup> Chillè, Dore, Marchesi, in corso di stampa.

<sup>13</sup> Brizio 1882.

<sup>14</sup> Ingino 2018.

<sup>15</sup> Chillè, Dore, Marchesi, in corso di stampa.

<sup>16</sup> Su questo aspetto in particolare Chillè 2018.

Nel 1873, realizzando la Pala dei Santi Vitale e Agricola (fig. 4)<sup>17</sup>, 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'Archiginnasio<sup>18</sup>, 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 romano<sup>19</sup>, i cui bozzetti preparatori su cartone si conservano presso la Pinacoteca di Bologna<sup>20</sup>.

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 cittadinanza<sup>21</sup>.

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)<sup>22</sup>.

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 luce<sup>23</sup>, 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

<sup>17</sup> Ingino 2018, tav. LXII.

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

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

<sup>20</sup> Chia, Costarelli 2018, p. 40, figg. 22-23.

<sup>21</sup> Gottarelli 1978.

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

<sup>23</sup> 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 pontificio<sup>24</sup>, 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 Vulci<sup>25</sup>, vengono appesi come quadri nella sala dove sono raccolti vasi e sculture<sup>26</sup>.

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 tarquiniesi<sup>27</sup> 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)<sup>28</sup>. 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 Bologna<sup>29</sup>, che, chiamato da Carlo Alberto alla fine del 1832 con l'incarico di pittore preposto alla decorazione dei palazzi sabaudi, realizza

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

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

<sup>27</sup> Tombe del Triclinio, del Morto, delle Iscrizioni, delle Bighe, del Barone e della Querciola.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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)<sup>30</sup>. 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 Gabinetto<sup>31</sup>.

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 etrusca<sup>32</sup>.

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 omesso<sup>33</sup>.

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

<sup>30</sup> 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.

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

<sup>32</sup> Colonna 1999; Lubtchansky 2017, *passim*.

<sup>33</sup> Ivi, p. 27.

(1880)<sup>34</sup>; la decorazione del Museo Helbig nella Ny Carlsberg Glyptothek a Copenhagen (1891-1910)<sup>35</sup>; la collezione di Edward Perry poi confluita nel Museum of Fine Arts di Boston (1898-1908)<sup>36</sup>; la galleria della pittura etrusca del Museo di Firenze (1926-1927)<sup>37</sup>. 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»<sup>38</sup>. Jacobsen ben conosceva le riproduzioni del Busi, che giudicava «scandalose»<sup>39</sup> 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 disamina<sup>40</sup>.

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

<sup>34</sup> Della Fina 2013.

<sup>35</sup> Moltesen, Weber-Lehmann 1991.

<sup>36</sup> Weber-Lehmann 2017.

<sup>37</sup> Sarti 2017.

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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 secolo<sup>41</sup>, 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 Orvieto<sup>42</sup> (1863), le Tombe della Scimmia<sup>43</sup> (1846) (fig. 9) e del Colle di Chiusi (1833)<sup>44</sup>, oltre alle tombe del Citaredo (1862)<sup>45</sup>, del Vecchio (1867)<sup>46</sup> e dei Vasi Dipinti (1867)<sup>47</sup> 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 interpolazioni<sup>48</sup>. 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,

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

<sup>42</sup> Conestabile Della Staffa 1865.

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

<sup>44</sup> *Monumenti inediti* V, 1849-53, tavv. 32-34.

<sup>45</sup> *Monumenti inediti* VI-VII, 1857-63, tav. 79.

<sup>46</sup> *Monumenti inediti* IX, 1869-73, tav. 15-1.

<sup>47</sup> Ivi, tav. 13.

<sup>48</sup> 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 Museo<sup>49</sup>. 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.

<sup>49</sup> 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

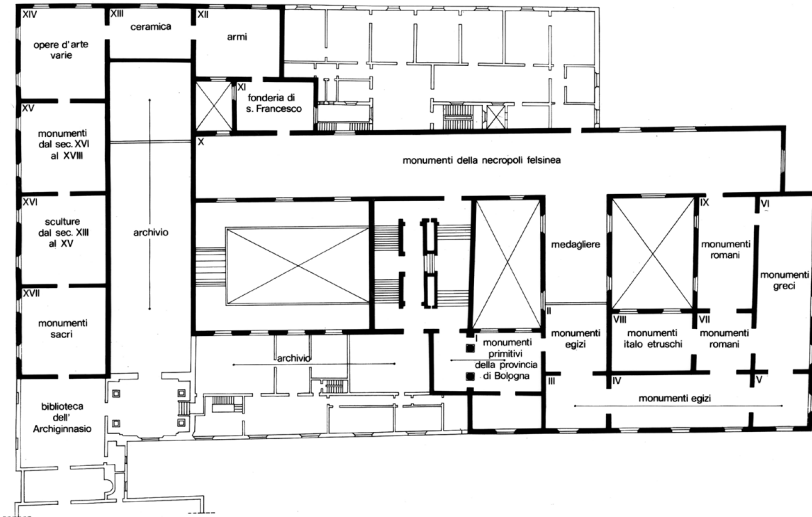


Fig. 1. Pianta del primo piano del Museo Civico di Bologna al momento della sua inaugurazione nel 1881 (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



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)

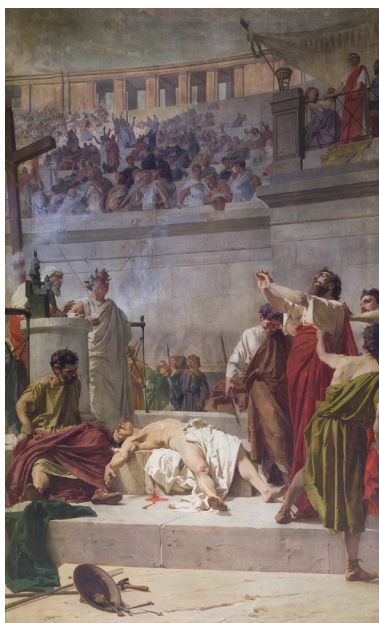


Fig. 4. L. Busi, *Martirio dei Santi Vitale e Agricola*, 1873, Chiesa dei Ss. Vitale e Agricola in Arena, Bologna (Fonte: Ingino 2018, tav. LXII)

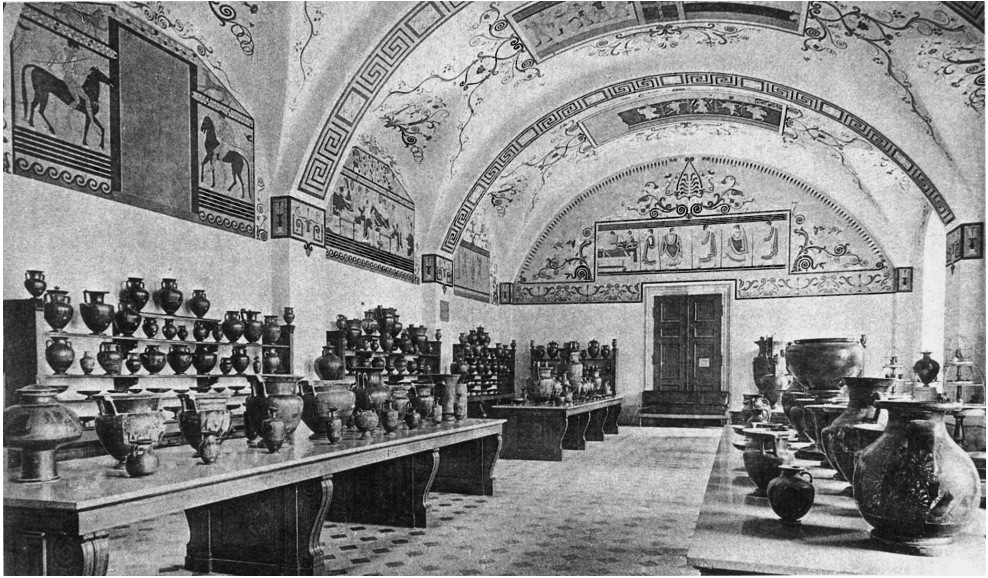


Fig. 5. La Sala dei Vasi nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, prima della distruzione (Fonte: Blanck, Weber-Lehmann 1987, fig. 6)



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



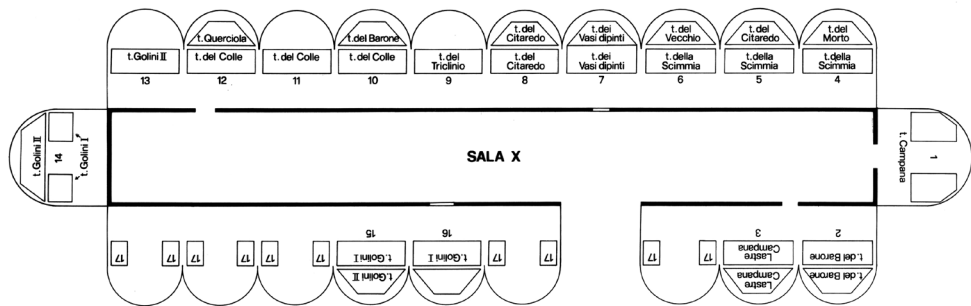


Fig. 7. Pianta delle pitture riprodotte nel salone X (Fonte: Archivio Fotografico del Museo Civico Archeologico di Bologna)



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 Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, 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>

