

SUPPLEMENTI
S

L'archeologia pubblica
prima e dopo
l'archeologia pubblica

09

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage



eum

Rivista fondata da Massimo Montella

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 09 / 2019

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 09, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-622-5

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

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

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

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

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

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati,
Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini,
Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Caterina
Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Gianluigi
Corinto, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Maria del
Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, 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, Paola Anna
Maria Paniccia, Giuliano Pinto, Marco Pizzo,
Carlo Pongetti, Adriano Prospero, Bernardino
Quattrociochi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Mislav
Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma,
Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata,
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

I contributi pubblicati in questo volume sono stati selezionati dalle curatrici fra quelli pervenuti in risposta a una *call for papers* dal titolo “L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica” lanciata dalla rivista «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» nel 2018. Il volume è stato sottoposto a *peer review* esterna secondo i criteri di scientificità previsti dal Protocollo UPI.



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

a cura di Patrizia Dragoni, Mara Cerquetti

Indice

- 5 Indice
- 9 Giuliano Volpe
Archeologia al futuro. Teoria e prassi dell'archeologia pubblica
- 25 Patrizia Dragoni, Mara Cerquetti
Introduzione
- Parte I
 L'evoluzione del pubblico di musei, esposizioni e siti archeologici
- 35 Giuliana Calcani
Il pubblico dell'archeologia, senza l'archeologia pubblica
- 47 Chiara Piva
Il pubblico dei musei di antichità nell'Europa del Settecento
- 83 Sandra Costa, Maria Luigia Pagliani
Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento

- 125 Caterina Paparello
«Milano si diverte...». Il “Museo Piceno” all’Esposizione Marchigiana del 1914 e l’allestimento ricostruttivo di Innocenzo Dall’Osso
- 159 Jean-Michel Bruffaerts, Patrizia Dragoni
Alle origini dello *storytelling museale*: Jean Capart e la divulgazione dell’antico Egitto
- 199 Nadia Barrella
Amedeo Maiuri e “l’invenzione” del parco archeologico di Cuma. Opportunismo e opportunità di un funzionario statale durante il Ventennio
- 235 Raffaella Fontanarossa
Franco Albini e George Henri Rivière inviati dell’UNESCO in Egitto per un progetto di sviluppo di musei e siti archeologici (1960-’69 circa)
- 251 Kristin M. Barry
The Manitou Cliff Dwelling as Public Archaeology: the Ethnographic Museum and the Plurality of Early Archaeological Interpretation
- 273 Federica Maria Chiara Santagati
Il Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa: dalla fruizione tradizionale alle piattaforme digitali
- 307 Ludovico Solima, Francesca Amirante, Caterina De Vivo, Lucia Molino
Attraverso gli occhi degli altri: un progetto di accessibilità per il MANN
- 333 Massimo Maiorino
L’antico alla prova del contemporaneo. Intersezioni tra archeologia ed arte nelle pratiche espositive del tempo presente

Parte II

La ricerca partecipata in archeologia: attori, metodi ed esperienze

- 355 Gian Pietro Brogiolo
L'improvvida autocrazia del MiBAC tra conoscenza e tutela
- 369 Alexandra Chavarría Arnau
La ricerca partecipata nell'archeologia del futuro
- 389 Lara Delgado Anés, José María Martín Civantos
A comparative analysis of Community Archaeology based on two excavations in the south-east of the Iberian Peninsula: local community involvement and social context
- 415 Stefano Monti, Carolina Megale
Quanto l'archeologia diventa un'opportunità per disegnare il futuro
- 447 Enrico Zanini, Elisabetta Giorgi, Nina Marotta, Samanta Mariotti, Luca Luppino
Percorsi bioGrafici: un progetto di archeologia pubblica del contemporaneo a Monforte San Giorgio (ME)
- 473 Enrico Zanini, Elisabetta Giorgi, Nina Marotta, Samanta Mariotti, Francesco Ripanti
Uomini e cose a Vignale: bilancio di un decennio di archeologia pubblica, condivisa e (forse) sostenibile
- 527 Emanuela Stortoni
Heritage Education e Public Archaeology: attività e riflessioni dell'Università di Macerata intorno al patrimonio archeologico di Tifernum Mataurense (Sant'Angelo in Vado, PU)
- 553 Mara Cerquetti
What gets measured gets done. Misurare e valutare l'archeologia pubblica

Archeologia al futuro. Teoria e prassi dell'archeologia pubblica

Giuliano Volpe*

Per la prima volta in Italia, un Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) è stato dedicato specificamente all'Archeologia Pubblica: *Archeologia al futuro. Teoria e prassi dell'archeologia pubblica per la conoscenza, tutela e valorizzazione, la partecipazione, la coesione sociale e lo sviluppo sostenibile*¹.

Il progetto, coordinato da chi scrive², coinvolge quasi tutti i gruppi di ricerca universitari attualmente impegnati in attività di Archeologia Pubblica: le unità di ricerca dell'Università di Roma 3 con la responsabilità di Daniele Manacorda³, dell'Università di Macerata con la responsabilità di Massimo

* Giuliano Volpe, Professore ordinario di Archeologia cristiana e medievale, Università di Foggia, Dipartimento di studi umanistici, via Arpi, 176, 71121 Foggia, e-mail: giuliano.volpe@unifg.it.

¹ Il progetto, di durata triennale (prot. 2015ZKTLH5), dal costo complessivo di € 999.753, prevedeva un contributo di € 728.820; il contributo MIUR ottenuto è di € 443.000, con un cofinanziamento di € 110.000 e un costo complessivo approvato di € 553.000.

² Altri componenti della UO UniFg: P. Favia, G. De Felice, D. Leone, P. Arthur (UniSalento), F. Cangelli, C.M. Civantos (Univ. Granada), R. Giuliani, M. Turchiano, R. Goffredo, A.V. Romano, N. Mangialardi.

³ Altri componenti della UO: M. Medri e G. Calcani.

Montella e poi, dopo la sua improvvisa scomparsa, di Patrizia Dragoni⁴, dell'Università di Siena con la responsabilità di Marco Valenti⁵, dell'Università di Padova con la responsabilità di Alexandra Chavarría Arnau⁶, dell'Università di Sassari con la responsabilità di Marco Milanese⁷, dell'Università di Firenze con la responsabilità di Guido Vannini⁸. Si tratta di un gruppo di ricerca molto articolato e multidisciplinare, costituito da sette unità operative, di varia composizione ed entità, afferenti a nove diverse Università italiane e dotate di competenze specifiche e fortemente integrabili (archeologi, economisti della cultura, museologi, giuristi, esperti di comunicazione e di tecnologie informatiche).

Con questo progetto abbiamo inteso elaborare percorsi multidisciplinari, che rispecchiano la grande ricchezza del patrimonio metodologico della ricerca archeologica italiana, accomunati dall'obiettivo di studiare e sperimentare nuove strategie che legano la ricerca alla valorizzazione del patrimonio culturale, nell'ottica dello sviluppo sostenibile. Nel campo delle scienze umane tale processo è appena agli inizi e l'archeologia potrebbe giocare un ruolo determinante, in considerazione di una serie di peculiarità della disciplina, grazie proprio agli approcci metodologici e alle pratiche dell'Archeologia Pubblica. Al di là delle specifiche competenze, i ricercatori coinvolti nel progetto condividono, infatti, una scelta metodologica: la volontà di lavorare, pur coinvolti in distinti *case studies*, con un approccio globale e multidisciplinare su di un tema unitario e soprattutto nella dimensione del sistema paesaggio, facendo perno su due pilastri metodologici fondamentali, e cioè la visione olistica e diacronica delle persistenze e delle trasformazioni dei paesaggi e la centralità del dialogo tra sistemi di fonti assai diversi, non solo di carattere strettamente archeologico.

È questo, pertanto, l'obiettivo principale del progetto: valorizzare in maniera efficace il patrimonio di conoscenze e di metodologie per superare una visione puntiforme, frammentata e obsoleta dell'archeologia, puntando a un diverso modo di fare archeologia nel quale le energie investite nella ricerca e nell'accrescimento della conoscenza divengano uno strumento efficace per favorire nuovi processi di partecipazione, di coesione sociale, di valorizzazione e di sviluppo economico sostenibile.

Un tema-guida (collegare teoria e prassi) fa da filo rosso all'intero progetto, in modo da integrare tutte le attività previste.

La terza peculiarità del progetto, quella ancor più significativa e innovativa, riguarda il ribaltamento di una visione tradizionale dell'archeologia, separata e autoreferenziale, con la centralità del confronto aperto, libero, curioso con le comunità locali nelle quali si opera e della partecipazione. Un rapporto che da *top-down* diventa *bottom-up*.

⁴ Altri componenti della UO: P. Dragoni e M. Cerquetti.

⁵ Altri componenti della UO: F. Cambi, E. Zanini e F. Marazzi (UniSOB).

⁶ Altri componenti della UO: G.P. Brogiolo, C.P. Santacroce e B. Castiglioni.

⁷ Altri componenti della UO: P.G. Spanu e F.C. Pinna (UniCa)

⁸ Altri componenti della UO: M. Nucciotti.

Numerosi, diversi per contesto e caratteri, sono i *case studies*, alcuni dei quali sono illustrati anche in questo bel volume: in Puglia, i siti di Salapia, Montecorvino, Ortona, Faragola Lucera e Altamura (UniFg), il parco urbano del fossato del castello di Lecce (UniSalento); a Roma, la Crypta Balbi, il primo miglio della Via Appia e la cerchia delle mura aureliane, Villa Maruffi a Ciampino (UniRoma Tre); in Toscana, l'archeodromo di Poggibonsi, le comunità monastiche dell'arcipelago toscano, la Villa delle Grotte dell'Elba, il sito di Vignale (UniSi); nel nord-est d'Italia, Padova e il suo territorio, l'hinterland di Milano, le aree agricole (Colli Euganei), il territorio Gardesano, le aree turistiche (Garda), le aree industriali con forte immigrazione (Valsabbia) (UniPd); in Sardegna, vari siti nei Comuni di Luogosanto, Ozieri, Siligo, Sorso (UniSs); la Transgiordania di età crociato-ayyubide (Giordania) e la Toscana dei principati comitali (UniFi).

Le attività si sono andate articolando in vari campi, dal censimento e analisi dei progetti di archeologia partecipata attualmente attivi in Italia ed effettuati con il reale coinvolgimento dei gruppi, degli enti e delle associazioni locali, alle esperienze di gestione "dal basso" di beni culturali in rapporto ai progetti di sviluppo del territorio e/o di pianificazione partecipata. Sono allo studio anche alcuni musei, siti e parchi archeologici, che consentono di misurare l'effettiva consapevolezza del potenziale valore economico pubblico e privato implicito nella conoscenza del patrimonio archeologico da parte delle "comunità di patrimonio", nonché delle imprese del *made in Italy*, delle organizzazioni del turismo e dei soggetti pubblici e privati interessati al marketing territoriale. Altro campo di intervento è, inoltre, la verifica dell'efficacia, dell'efficienza e dell'economicità delle modalità organizzative e gestionali e valuteremo le forme innovative di comunicazione, coinvolgimento e partecipazione. Per quanto riguarda la comunicazione e il rapporto con il pubblico, sono state sperimentate forme innovative di multimedialità, creatività, *storytelling* partecipato, l'uso di social network, le rievocazioni, ecc., valutandone l'efficacia in un percorso di avvicinamento diffuso ai beni archeologici e nella costruzione condivisa del valore del "patrimonio culturale".

Questo insieme di attività ha per obiettivo principale la sperimentazione di processi che possano armonizzare le finalità proprie della ricerca storico-archeologica con le necessità di un profondo rinnovamento nei metodi della comunicazione, a partire dalle forme di coinvolgimento e partecipazione del pubblico nella valorizzazione del patrimonio stesso.

Il progetto presenta notevoli potenzialità applicative tanto nel campo dell'avanzamento delle conoscenze, quanto in campo economico e sociale, favorendo i processi di democratizzazione della cultura e di *open government*. Ma il risultato ancor più importante consiste nel tentativo di rafforzare il sentimento identitario delle "comunità di patrimonio" e la loro percezione del valore del patrimonio culturale, a cominciare dalla scuola e dalle associazioni di cittadini. Infine un contributo fondamentale è stato offerto alla costruzione di un

coordinamento e di una rete nazionale di gestione “dal basso” di beni culturali, siti archeologici e luoghi della cultura, al potenziamento delle società di spin-off già costituite in alcune Università e alla nascita nuove società nel campo dei servizi innovativi per i beni culturali.

L’Archeologia Pubblica rappresenta ancora una novità nel nostro Paese. Rischia anche di apparire solo una moda più o meno effimera, non senza forme di provincialismo e di scimmiettamento di quanto accade altrove, soprattutto nel mondo anglosassone, nel quale la Public Archaeology ha mosso i primi passi già negli anni Settanta del secolo scorso. L’altro rischio riguarda possibili fraintendimenti e incomprensioni (in primis la diffusa equivalenza tra Archeologia Pubblica e comunicazione/divulgazione), oltre a entusiasmi, anche eccessivi, a scetticismi, come per tutte le novità. A noi preme promuovere una visione ampia dell’Archeologia Pubblica, capace di operare in tutti i campi nei quali si può avere una potenziale interazione tra archeologi e pubblico: dalla comunicazione-divulgazione, con la presenza dell’archeologia sui media, all’uso dei social network, dall’educazione al patrimonio culturale (in particolare per i bambini) allo studio dei pubblici, dai diversi aspetti della professione dell’archeologo e del mondo del lavoro agli aspetti legislativi e ai progetti di sviluppo economico, dal libero accesso ai dati e dalla loro libera circolazione agli allestimenti di musei e parchi pensati per il pubblico e alla gestione del patrimonio culturale, dall’uso del passato nelle società moderna e contemporanea alle questioni legate ai nazionalismi, e, soprattutto, all’“archeologia partecipata”. In questo volume sono presenti contributi su molti di tali ambiti, con una serie di peculiarità della situazione italiana, che ha una sua tradizione nell’impegno politico, civile ed etico dell’archeologia, risalente a momenti precedenti rispetto all’irrompere dell’Archeologia Pubblica. Pertanto, il nostro progetto punta a individuare e proporre un percorso autonomo, con il superamento dell’attuale situazione, che vede numerose (positive) iniziative tra loro scollegate e la progettazione di una strategia di ampio respiro, che punti alla costruzione di una via italiana all’Archeologia Pubblica.

Questo supplemento di «Il capitale culturale» costituisce uno degli esiti del PRIN e anche per questo ringrazio le amiche e colleghe della unità dell’Università di Macerata, Patrizia Dragoni e Mara Cerquetti, nel ricordo commosso e affettuoso di Massimo Montella, che a questo progetto, e non solo, ha dato tantissimo.

Ritengo utile offrire una prima lista di pubblicazioni finora specificamente elaborate nell’ambito del PRIN ed editate tra il 2017 e il 2019, che credo possa dimostrare la qualità e la quantità dei risultati scientifici che tale progetto sta favorendo.

Monografie

- De Felice G. (c.s.), *Archeologia di un paesaggio contemporaneo. Le guerre del Novecento nella Murgia pugliese*, Bari: Edipuglia, in corso di stampa.
- Maisola G., Meloni A., Spanu P.G., Zucca R. (2017), *Paesaggi di Siamanna (Or) dal Neolitico all'Età Contemporanea*, Cagliari: Sandhi edizioni.
- Maisola G., Urgu A. (2018), *L'Abbazia di Santa Maria di Bonarcado. Archeologia, Paesaggi, Architettura*, Cagliari: Condaghes.
- Pinna F. (2019), *Luogosanto medievale. Archeologia e comunità. Dagli scavi del Palazzo di Baldu un percorso di archeologia pubblica in Sardegna*, Perugia: Morlacchi editore.
- Valenti M. (2019), *L'Archeodromo di Poggibonsi. Un viaggio nell'Alto Medioevo*, Bari: Edipuglia.
- Valenti M. (2019), *Ricostruire e narrare. L'esperienza dei Musei archeologici all'aperto*, Bari: Edipuglia.
- Volpe G. (2019), *Il bene nostro. Un impegno per il patrimonio archeologico*, Bari: Edipuglia.
- Volpe G. (c.s.), *Archeologia Pubblica*, Roma: Carocci, in corso di stampa.

Curatela di volumi

- Brogio G.P., a cura di (2017), *Ha un futuro il passato di Vobarno?*, Mantova: SAP Società Archeologica.
- Brogio G.P., a cura di (2018), *Toscolano e Maderno. Paesaggi, comunità, imprenditori tra Medioevo ed età moderna*, Mantova: SAP Società Archeologica.
- Brogio G.P., a cura di (2018), *Vallio Terme. Paesaggi e insediamenti dalla Preistoria a oggi*, Brescia: Liberedizioni.
- Brogio G.P., Marazzi F., Giostra C., a cura di (2017), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, Milano: Skira.
- Calcani G., Corbascio A., a cura di (2018), *Ti presento un museo. Archeologia Pubblica Musei*, Atti della Giornata di studi (Roma, 14 dicembre 2017), Roma: Edizioni Efestò.
- Cambi F., Benvenuti M., Corretti A., a cura di (2019), *Marciana: un passato al futuro. Paesaggi della prosperità e della paura nell'Elba occidentale*, Atti del Convegno (Marciana, 4-5 novembre 2017), Pontedera.
- Chavarría Arnau A., Causarano M.-A., a cura di (2018), *La memoria culturale dell'Oltresarca trentino. Paesaggi, persone e storie di pietre*, Mantova: SAP Società Archeologica.
- De Marchi P.M., Francescano D., a cura di (2018), *Monterosso: la riscoperta dell'antico*, Mantova: SAP Società Archeologica.

- «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 9, Mantova: SAP Società Archeologica, Sezione research: *Participatory research in archaeology. Legal issues and good practices*.
- Laboratori Archeologici San Gallo, a cura di (2019), *Firenze e la Cultura Islamica, una guida essenziale; Florence and Islamic Culture, an essential guide*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Manacorda D., Balistreri N., Di Cola V., a cura di (2017), *Vigna Codini e dintorni*, Atti del Convegno (Roma, 10 giugno 2015), Bari: Edipuglia.
- Marazzi F., a cura di (2018), *Itinerari longobardi in Campania: Benevento, Capua e Salerno*, Milano: Skira.
- Modolo M., Pallecchi S., Volpe G., Zanini E., a cura di (2019), *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari: Edipuglia.
- Nucciotti M., Bonacchi C., Molducci C., a cura di (c.s.), *Archeologia Pubblica in Italia*, Firenze: Firenze University Press, in corso di stampa.
- Valenti M., Ricci S., Fronza V., a cura di (2018), *Dalle fonti alla narrazione. Ricostruzione storica per il racconto della quotidianità*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Volpe G., a cura di (2018), *Storia e Archeologia globale dei paesaggi rurali in Italia fra Tardoantico e Medioevo*, Bari: Edipuglia.

Articoli in riviste, atti di convegno, volumi miscelanei

- Bargiacchi R., Molducci C., Vannini G. (c.s.), *Castelli, territorio, conti Guidi. Archeologia medievale in Casentino*, in *La Rilliana e il Casentino. Percorsi di impegno civile e culturale*, Firenze: Regione Toscana, in corso di stampa.
- Benetti F., Santacroce C.P. (2019), *In the public interest? Archaeological research, permits and public participation in Italy*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 9, pp. 169-198.
- Brogiolo G.P. (2018), *Un'archeologia per le comunità locali*, in P.M. de Marchi, D. Francescano, Monterosso, Sandrigo: Tecnografica Rossi, pp. 87-94.
- Brogiolo G.P., Benetti F. (submitted), *Polar opposites. The legislative management of archaeological research in Italy and England and the challenge of public participation*, «Public Archaeology».
- Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (2019), *Archaeology for local communities in Northern Italy: experiences of participatory research in an adverse legal framework*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 9, pp. 101-122.
- Calcani G. (2019), *L'archeologia tra costruzione, distruzione e sviluppo dell'identità*, in Modolo et al. 2019, Bari: Edipuglia, pp. 383-390.
- Cambi F. (2018), *Archeologie e storie dei paesaggi*, «Forma Urbis», voll. 11-12, pp. 5-13.

- Cambi F. (2018), *Il ruolo dell'archeologia in un Piano Paesaggistico Regionale. Il caso della Toscana*, in Volpe 2018, pp. 559-570.
- Cambi F. (2018), *Isola d'Elba. Archeologia e storia nella rada di Portoferraio: la villa repubblicana di San Giovanni*, Supplemento agli «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie 5, n. 10/2, pp. 147-183.
- Cambi F. (2018), *L'occhio (critico) dell'archeologo*, «Archeo», settembre, pp. 16-17.
- Cambi F. (2018), *L'archeologo che verrà*, «Archeo», dicembre, pp. 14-15.
- Cambi F. (2018), *Pensieri da un bel seminario di archeologia pubblica e alcuni consigli di buone letture*, in *Dalle fonti alla narrazione. Ricostruzione storica per il racconto della quotidianità*, Atti del Seminario di Siena "Reenactment. Ricostruzione storica" (Siena, 7 aprile e 10 maggio 2017), a cura di M. Valenti, S. Ricci, V. Fronza, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 211-221.
- Cambi F. (2019), *L'Isola d'Elba. Appunti sugli attrattori nel paesaggio contemporaneo, tra ambiente, archeologia, accessibilità*, in Cambi et al. 2019, pp. 235-245.
- Cambi F. (2019), *Stratigrafie, tipologie, geografie, dal Grand Congloué alla narrazione*, in Modolo et al. 2019, pp. 391-394.
- Cambi F. (2019), *Un futuro per il passato di Marciana*, in *Marciana: un passato al futuro. Paesaggi della prosperità e della paura nell'Elba occidentale*, Atti del Convegno (Marciana, 4-5 novembre 2017), a cura di F. Cambi, M. Benvenuti, A. Corretti, Pontedera, pp. 373-385.
- Cambi F., Salzotti F. (2018), *Il ruolo dell'archeologia in un Piano Paesaggistico Regionale. Il caso della Toscana*, in Volpe 2018, pp. 559-570.
- Cerquetti M. (2018), *The Importance of Being Earnest. Enhancing the Authentic Experience of Cultural Heritage Through the Experience-Based Approach*, in *The Experience Logic as a New Perspective for Marketing Management*, edited by T. Pencarelli, F. Forlani, Springer: Heidelberg, pp. 149-168.
- Chavarría Arnau A. (2018), *Ricerca partecipata in archeologia: l'esperienza delle summer schools dell'Oltresarca trentino*, in Chavarría, Causarano 2018, pp. 9-22.
- Chavarría Arnau A., Benetti F., Giannetti F., Santacesaria V. (2017), *Building participatory digital narratives about medieval Padua and its territory*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 7, pp. 265-292.
- Chavarría Arnau A., Benetti F., Giannetti F., Santacesaria V. (2018), *Raccontare il medioevo: esperienze digitali, partecipazione e comunità locali*, in De Marchi, Francescano 2018, pp. 111-124.
- Colavitti A.M., Pazzagli R., Volpe G. (2017), *Editoriale. Verso un 'grappolo' di storia multidisciplinare del territorio*, in *Scienze del Territorio*, 5, Firenze: Firenze University Press, pp. 6-10, <http://dx.doi.org/10.13128/Scienze_Territorio-22227>.
- De Felice G. (c.s.), *Archeologia di un paesaggio contemporaneo. Il campo*

- di concentrazione di Casale (Altamura BA) fra archeologia dei conflitti e archeologia globale*, «Archeologia Post-Medievale», n. 22, in corso di stampa.
- De Felice G. (c.s.), *Il campo di concentrazione di Casale (Altamura, BA) fra archeologia dei conflitti e archeologia globale*, «Archeologia Postmedievale», n. 22, in corso di stampa.
- Di Cola V., Ramundo A. (2019), *L'università scende in strada. Il progetto di archeologia pubblica 'Appia primo miglio'*, in Modolo *et al.* 2019, pp. 439-444.
- Fadda D. (c.s.), *Analisi della percezione comunitaria del patrimonio archeologico post-classico del quartiere Marina a Cagliari. Metodo e risultati di un'indagine di archeologia pubblica*, in *Know the Sea to Live the Sea*, a cura di R. Martorelli, pp. 189-214, in corso di stampa.
- Favia P., Giuliani R., Cardone A., Corvino C., D'Altilia L., Maruotti M. (2019), *Montecorvino: il contributo della ricerca archeologica al recupero di una "coscienza di luogo" dei Monti Dauni*, in *Scienze Umane tra ricerca e didattica. I. Dal mondo classico alla modernità: linguaggi, percorsi, storie e luoghi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Foggia, Dipartimento di Studi Umanistici, 24-26 settembre 2018), a cura di G. Cipriani, A. Cagnolati, Foggia, pp. 449-493.
- Franciosini L., Turchiano M., Volpe G. (2017), *Villa romana di Faragola*, in *Modelos de paisajes Patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*, a cura di D. Álvarez Álvarez, M.Á. de la Iglesia Santamaría, Valladolid: Universidad de Valladolid, LAB/PAP, pp. 176-181.
- Leone D., Turchiano M., Volpe G. (2019), *FISH. & C.H.I.P.S. Un progetto su Beni Culturali, Paesaggio e Comunità*, in *Scienze Umane tra ricerca e didattica. I. Dal mondo classico alla modernità: linguaggi, percorsi, storie e luoghi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Foggia, Dipartimento di Studi Umanistici, 24-26 settembre 2018), a cura di G. Cipriani, A. Cagnolati, Foggia, pp. 425-448.
- Maisola G. (2017), *Paesaggi nuragici del Montiferru meridionale: nuovi dati dal territorio di Seneghe*, «Quaderni – Rivista Di Archeologia», n. 28, pp. 95-122.
- Maisola G. (2018), *Territori del Giudicato di Arborea. Insediamenti e viabilità tra Parte Miili e Parte Simagis (XII– XIV sec.)*, in *IV Ciclo di Studi Medievali*, Atti del Convegno (Firenze, 4-5 giugno 2018), a cura del Gruppo di ricerca NUME, Arcore: Eta Beta, pp. 111-118.
- Manacorda D. (2017), *Il Teatro di Taormina e il dibattito sull'uso del patrimonio culturale*, in *Lifting Theatre. La straordinaria risposta alla sfida del G7 di Taormina*, a cura di V. Greco, Milano: Electa, pp. 44-53.
- Manacorda D. (2017), *La diffusione del patrimonio culturale digitale: aspetti giuridici e culturali*, in *Pensare in rete, pensare la rete per la ricerca, la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico*, Atti del IV Convegno di

- Studi SITAR (Roma, 14 ottobre 2015), a cura di M. Serlorenzi, I. Jovine, *Archeologia e Calcolatori*, Suppl. 9, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 63-65.
- Manacorda D. (2017), *Patrimonio culturale: un diritto collettivo*, in *La democrazia della conoscenza. Patrimoni culturali, sistemi informativi e open data: accesso libero ai beni comuni?*, Atti del convegno (Trieste, 29 gennaio 2016), a cura di R. Auriemma, Udine: Poligrafiche San Marco, pp. 117-123.
- Manacorda D. (2017), *Rinnovare un museo nuovo: il Museo della Crypta Balbi a Roma*, in *Raccontare l'archeologia. Strategie e tecniche per la comunicazione dei risultati delle ricerche archeologiche*, Atti del Convegno (Policastro Bussentino, 14-15 maggio 2016), a cura di S. Pallecchi, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 97-102.
- Manacorda D. (2018), *A proposito di musei archeologici*, «Forma Urbis – Musei archeologici e paesaggi culturali», n. 7/8, luglio-agosto, pp. 12-15.
- Manacorda D. (2018), *Druso minore sulla via Appia a Roma*, in *MVLTA PER AEQVORA. Il polisemico significato della moderna ricerca archeologica. Omaggio a Sara Santoro*, a cura di C. Boschetti, M. Cavalieri, Louvain: Presses Universitaires, pp. 837-859.
- Manacorda D. (2018), *I beni culturali tra ricerca tutela valorizzazione e gestione*, in *Individuazione e tutela dei beni culturali: problemi di etica, diritto ed economia*, Atti del Convegno (Milano, Istituto Lombardo, 7 aprile 2016), a cura di A. Bellini, P. Petrarola, A. Robbiati Bianchi, Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, pp. 41-56.
- Manacorda D. (2018), «Introduzione» a *Costruire il passato in Etruria. Il senso dell'archeologia nella società contemporanea*, Atti dell'incontro (Massa marittima, 23 settembre 2017), a cura di C. Megale, Pisa: ETS, pp. 9-11.
- Manacorda D. (2018), *Il patrimonio culturale fra paure e speranze*, in *Il patrimonio culturale di tutti, per tutti*, Atti della Giornata di studio (Messina, 31 marzo 2017), a cura di C. Ingoglia, Bari: Edipuglia, pp. 53-67.
- Manacorda D. (2018), *Il patrimonio culturale tra politica e società. Cultural Heritage between Politics and Society*, «DigitCult – Scientific Journal on Digital Cultures», [S.l.], n. 3, dec. 2018, pp. 21-40, <<http://www.digitcult.it/index.php/dc/article/view/94>>, <<https://doi.org/10.4399/97888255208974>>.
- Manacorda D. (2018), *L'archeologia tra scienza e società*, in *Archeologia quo vadis? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, Atti del Workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), a cura di D. Malfitana, Catania: IBAM, pp. 39-46.
- Manacorda D. (2018), *Musei archeologici oggi: qualche riflessione*, in Calcani, Corbascio 2018, pp. 19-24.
- Manacorda D. (2018), *Quale archeologia?*, in *L'archeologia italiana è Res... pubblica?* (TourismA, Salone Internazionale dell'Archeologia, Firenze, 18 febbraio 2017), in <www.archeostorie.it/21>, febbraio 2017 [*What is meant by 'archaeology' today?*], in *Archeostorie. Journal of public*

- archaeology*, n. 2, pp. 13-16, <<http://www.archeostoriejpa.eu>>, <https://doi.org/10.23821/2018_2a>].
- Manacorda D. (2018), *Review: Strength and ethics of the context: Giving a true meaning to History and our lives* [A. Carandini, *La forza del contesto*, Roma-Bari: Laterza, 2017], in *Archeostorie. Journal of Public Archaeology*, n. 2, pp. 163-166, <<http://www.archeostoriejpa.eu>>, <https://doi.org/10.23821/2018_7a>.
- Manacorda D. (2019), *Prefazione a V. Di Cola, L'arco di Druso sulla via Appia a Roma*, Bari: Edipuglia, pp. 5-9.
- Manacorda D. (c.s.), *A proposito di Archeologia Pubblica in Italia*, in *Atti del I Congresso di Archeologia Pubblica in Italia* (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 ottobre 2012), Firenze, in corso di stampa.
- Manacorda D. (c.s.), *Conclusioni*, in *Ricerca, Valorizzazione e Management tra passato e futuro del Parco archeologico di Baratti Populonia*, Atti del convegno (Populonia, 11-12 luglio 2018), in corso di stampa.
- Marcotulli C. (2018), *Archeolounge Prato Medievale*, <<http://www.archeosangallo.com>>.
- Marcotulli C. (c.s.), *Surveying the villages: a first systematic approach to the archaeological contextualization and the cultural tourism development of the rural settlements in the Municipality of Shawbak* (Jordan), «SHAJ», n. 14, Department of Antiquities of Jordan, Amman, in corso di stampa.
- Medri M. (2018), *Un esperimento di archeologia pubblica: il giro delle Mura Aureliane in taxi*, in *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, a cura di V. Nizzo, A. Pizzo, E. Chirico, Milano-Udine: Mimesis edizioni, pp. 397-406.
- Medri M. (2019), *Il Matrix di Harris 40 anni dopo: appunti sul metodo*, in Modolo *et al.* 2019, pp. 73-77.
- Milanese M. (2017), *Contribution of Archaeology to Medieval and Modern Sardinia*, in Michelle Hobart, *A companion to Sardinia history, 500-1500*, Brill's Companions to European History, vol. 11, Leiden, Boston: Brill, pp. 271-313.
- Milanese M. (2017), *Nota introduttiva. Introductory note, Il potenziale informativo dei paesaggi militari, tra fortificazioni e scenari di guerra. Lo sguardo della ricerca archeologica / The documentary potential of military landscapes between fortifications and Warscapes. An archaeological point of view*, in *Military Landscapes. A future for Military Heritage*, a cura di D.R. Fiorino, Milano: Skira, pp. 797-801.
- Milanese M. (2018), *Presentazione*, in A.M. Stagno, *Gli spazi dell'archeologia rurale. Risorse ambientali e insediamenti nell'Appennino ligure tra XV e XXI secolo*, Documenti di Archeologia postmedievale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 9-10.
- Milanese M. (c.s.), *Archeologia dei campi di prigionia dell'Isola dell'Asinara. La prospettiva dei War Prison Landscapes* (Stintino; Asinara, 16-18 novembre 2018), «Archeologia postmedievale», n. 19, in corso di stampa.

- Montella M. (2019), *Il patrimonio deve migliorare la vita delle persone*, in Modolo *et al.* 2019, pp. 489-490.
- Nucciotti M. (2016-2017), *Una musealizzazione interattiva «unplugged»: archeologia pubblica alla rocca aldobrandesca di Arcidosso*, in A.M. Jasink, G. Dionisio, *MUSINT 2 Nuove esperienze di ricerca e didattica nella museologia interattiva*, Firenze: Firenze University Press, pp. 85-100.
- Paparello C. (2019), *I programmi di sviluppo rurale (PSR) e sviluppo locale (PSL): canali di finanziamento inattesi per Musei in Rete. Il caso dei Musei in Montagna della Regione Marche*, in *Reti creative. paradigmi museali di produzione, gestione, comunicazione nell'era dell'iperconnettività*, III convegno Internazionale di Museologia (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 24-25 maggio), Roma: Fondazione Dià Cultura, pp. 145-165.
- Pinna F. (2019), *L'Università di Cagliari e la stratigrafia di un rapporto consolidato col territorio, tra ricerca, didattica e 'terza missione' universitaria. Dagli scavi archeologici di Sant'Eulalia a UniCa C'è*, in *Know the Sea to Live the Sea*, a cura di R. Martorelli, pp. 163-175, c.s.
- Pinna F. (2018), *Archeologia medievale e costruzione partecipata dell'identità locale: percorsi di archeologia di comunità a Luogosanto (Sardegna nord-orientale)*, in *VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 85-89.
- Pinna F. (2019), *Archeologia e costruzione partecipata dell'identità locale: percorsi di archeologia di comunità in Sardegna*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 9, pp. 103-126.
- Sanna Montanelli M. (2019), *Un 'Faro' alla Marina: beni culturali e 'comunità patrimoniali' per una innovazione sociale nel quartiere portuale di Cagliari*, in *Know the Sea to Live the Sea*, a cura di R. Martorelli, pp. 177-182, c.s.
- Spanu P.G., Maisola G. (2018), *Il complesso di Cobulas di Milis*, in *Il tempo dei nuraghi. La Sardegna dal XVIII all'VII secolo a.C.*, a cura di T. Cossu, M. Perra, A. Usai, Nuoro, pp. 284-285.
- Valenti M. (2017), *A mo' di prefazione: "tanta ricerca per nulla"?*, in M.A. Causarano, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 12-24.
- Valenti M. (2017), *Appunti, grezzi, per un'agenda di Archeologia Pubblica in Italia*, in *Encounters, Excavations and Argosies. Essays for Richard Hodges*, edited by J. Moreland, J. Mitchell, B. Leal, Oxford: Oxuniprint, pp. 314-328.
- Valenti M. (2017), *Ricostruire-Rievocare-Produrre Conoscenza. Sviluppare nuove Politiche Culturali*, in *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, a cura di F. Dei, C. Di Pasquale, Pisa: Pisa University Press, pp. 257-274.
- Valenti M. (2018), *Archeologia Pubblica in Italia: un tema di grande attualità e una serie di equivoci*, in *VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*

- (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 31-34.
- Valenti M. (2018), *Aspetti risarcitori e comunitari nell'Archeologia Pubblica nord americana: tra dibattito e approcci di ricerca diversificati*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 8, pp. 303-324.
- Valenti M. (2018), *Dalle fonti alla narrazione. Ricostruzione storica per il racconto della quotidianità. Problemi e prospettive*, in Valenti et al. 2018, pp. 7-45.
- Valenti M. (2018), *Esperienze di valorizzazione di siti archeologici: il caso dell'Archeodromo di Poggibonsi*, in *Monterosso: la riscoperta dell'antico*, Mantova: SAP, pp. 95-110.
- Valenti M. (2018), *Le discese ardite e le risalite e poi ancora in alto con un grande salto. L'Archeodromo e la valorizzazione della Fortezza Medicea di Poggio Imperiale a Poggibonsi*, in *Museum.dià Chronos, Kairòs, Aion – Il tempo dei musei*, II Convegno Internazionale di museologia, Roma: E.S.S. Editorial Service System s.r.l., pp. 451-474.
- Valenti M. (2018), *Miranduolo (Chiusdino, SI): dallo scavo al progetto di parco*, in *F VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 56-60.
- Valenti M. (2018), *Ricostruire il Medio Evo: le botteghe del Buon Governo tra iconografia, fonti scritte e fonti archeologiche*, in *VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 35-38.
- Valenti M. (2018), *Ricostruire l'alto medioevo. L'esperienza dell'Archeodromo di Poggibonsi tra realtà e prospettive*, in *VIII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale, Firenze: All'Insegna del Giglio, pp. 46-50.
- Valenti M. (2019), *Perché non restituire al Colosseo l'arena che un tempo accoglieva giochi e spettacoli?*, in *Modolo et al. 2019*, pp. 519-524.
- Valenti M., Salzotti F. (2017), *For a participatory culture: the experience of Archeotipo srl and the Poggibonsi Archaeodrome (Italy, prov. Siena)*, in *Bridging theories, strategies and practices in valuing cultural heritage*, a cura di M. Cerquetti, Macerata: eum, pp. 244-260.
- Vannini G. (2017), *Archaeological communication for the history of Jerusalem and the courage to address the weight of a cultural 'resource'*, in *Around the walls. Four projects for Jerusalem*, a cura di F. Fabbri, Firenze: Didapress, pp. 15-24.
- Vannini G. (2018), *For a conservation of the archaeological documentation*, in *Animos labor nutrit, Studia ofierowane Profesorowi Andrzejowi Buko wsiedemdziesiąta rocznice urodzin*, pod redakcją T. Nowakiewicz, M. Trzeciackiego, D. Blaszczyka, Warszawa: IAEPAN, pp. 53-58.

- Vannini G. (c.s.), *Esperienze di Archeologia Pubblica: un settore disciplinare in via di definizione*, in *Atti del Convegno di Cracovia* (Krakow, 14-18 marzo 2017), Cracovia: Politecnico, in corso di stampa.
- Volpe G. (2017), *Alcune brevi riflessioni su archeologia, territori, contesti, persone*, in *Scienze del Territorio*, Firenze: Firenze University Press, pp. 26-30, <http://dx.doi.org/10.13128/Scienze_Territorio-22228>.
- Volpe G. (2017), *Il patrimonio culturale è il futuro dei territori colpiti dal terremoto*, in *Impresa Cultura. Gestione, innovazione, sostenibilità, 13° rapporto annuale Federculture 2017*, Roma: Gangemi Editore, pp. 181-185.
- Volpe G. (2017), *Paesaggi storici e comunità locali: alcune considerazioni conclusive*, in *La Persistenza della memoria. Vivere il paesaggio storico*, IX Giornate Gregoriane (Agrigento, 27-28 novembre 2015), a cura di V. Caminnecki, M.C. Parello, M.S. Rizzo, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 191-193.
- Volpe G. (2017), *Patrimonio culturale, riforme e democrazia. A proposito di un libro recente*, «Archeologia Medievale», XLIV, pp. 399-403.
- Volpe G. (2017), *Spunti per un progetto di valorizzazione del teatro di Taormina*, in *Lifting Theatre. La straordinaria risposta alla sfida del G7 di Taormina*, a cura di V. Greco, Milano: Mondadori-Electa, pp. 38-43.
- Volpe G. (2017), *Un'eredità da riconquistare. Libero accesso e riforme dei beni culturali*, in *La democrazia della conoscenza. Patrimoni culturali, sistemi informativi e open data: accesso libero ai beni comuni?*, a cura di R. Auriemma, Udine: Forum, pp. 13-22.
- Volpe G. (2018), *“Custodire il passato per raccontarlo agli uomini di oggi”*, in *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, a cura di C. Dal Maso, Le vie maestre 6, Bari: Edipuglia, pp. 5-10.
- Volpe G. (2018), *Comunicare il patrimonio archeologico: comunità e promozione sociale*, in *Musei archeologici e paesaggi culturali*, «Forma Urbis», XXIII, n. 7/8, luglio/agosto, pp. 16-19.
- Volpe G. (2018), *Dall'archeologia urbana all'archeologia pubblica: alcune riflessioni*, *From urban archaeology to public archaeology: some reflections*, in *Fondare e Ri-fondare. Parma, Reggio e Modena lungo la via Emilia romana. Founding and Refounding. Parma, Reggio and Modena along the Roman via Aemilia*, Atti del Convegno (Parma, 11-12 dicembre 2017), a cura di A. Morigi, C. Quintelli, Padova: Il Poligrafo, pp. 47-62.
- Volpe G. (2018), *Il sapore di un paesaggio*, in A. Brugnoli, *Verona illustrata a tavola. Agricoltura, alimentazione e cucina in una città e nel suo territorio*, Verona: Gianni Bussinelli editore, pp. 7-10.
- Volpe G. (2018), *Legalità e inclusione sociale: verso il diritto a paesaggi di qualità*, in *Stati Generali del Paesaggio*, Atti, Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (Roma, 25-25 ottobre 2017), Roma: Gangemi Editore, pp. 103-106, 183-185.
- Volpe G. (2018), *Monterosso come laboratorio di una 'comunità di paesaggio'*,

- in *Monterosso: la riscoperta dell'antico*, a cura di P.M. De Marchi, D. Francescano, Mantova: SAP, pp. 13-16.
- Volpe G. (2018), *Paesaggi e comunità, visti da un archeologo. Landscapes and Community seen by an archaeologist*, in *Appia. Work in progress*, Livorno: Crowdsbooks, pp. 55-59.
- Volpe G. (2018), *Per un'archeologia al futuro: globale, pubblica, partecipata (e anche un po' più coraggiosa)*, in *Quo vadis archeologia? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, Atti del Workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), a cura di D. Malfitana, Catania: CNR-IBAM, pp. 21-37.
- Volpe G. (2018), *Tavola rotonda*, in *Archeologia ferita, lotta al traffico illecito e alla distruzione di beni culturali*, a cura di P. Giulierini, L. Melillo, D. Savy, Napoli: Editoriale Scientifica, pp. 145-148.
- Volpe G. (2018), *Un patrimonio italiano*, in *Italia rurale. Paesaggio, patrimonio culturale e turismo*, Lezioni e pratiche della Summer School Emilio Sereni, a cura di G. Bonini, R. Pazzagli, Gattatico: Edizioni Istituto Alcide Cervi, pp. 71-88.
- Volpe G. (2019), *Il paesaggio tra giacimento e progetto*, in *Il "paesaggio" di Alberto Predieri*, a cura di G. Morbidelli, M. Morisi, Atti del Convegno (Firenze, 11 maggio 2018), Firenze: Passigli Editori, pp. 215-224.
- Volpe G. (c.s.), *Un mare di storie da condividere. Progetti di inclusione sociale a partire dal patrimonio culturale*, in *Know the Sea to Live the Sea*, a cura di R. Martorelli, pp. 215-224, in corso di stampa.
- Volpe G., Brogiolo G.P., Gelichi S. (2018), *La valutazione degli archeologi, tra procedure, gestione e finalità*, «Archeologia Medievale», XLV, pp. 445-452.
- Volpe G., Goffredo R. (2017), *Strumenti conoscitivi delle Regioni. Tra tutela, valorizzazione e pianificazione territoriale. La Carta dei Beni Culturali della Regione Puglia*, in *Rapporto sullo stato del Paesaggio*, Stati Generali del Paesaggio (Roma, 25-26 ottobre 2017), Roma: MiBACT, pp. 173-174.
- Zanini E. (2017), *La Cripta Balbi de Roma: de l'excavació al museu, i més enllà*, in *Barcelona 1700. Descobrint el jaciment del Born. Arqueologia, tecnologia i patrimonis (I Simposi Internacional d'arqueologia d'El Born, Centre de Cultura i Memòria, 27, 28 i 29 de novembre de 2015)*, Barcelona: Vanguard Grafic pp. 42-61.
- Zanini E. (2018), *Archeologia pubblica: dalla pratica della condivisione alla ricerca*, in Malfitana 2018, pp. 175-189.
- Zanini E. (2018), *Archeologia pubblica: dalla pratica della condivisione alla ricerca della sostenibilità*, in *Archeologia: quo vadis?*, Atti del workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), Roma: CNR, pp. 47-59.
- Zanini E. (2018), *Chronos, Aion, Kairos e i tempi dello scavo ai tempi dell'archeologia partecipata*, in *Chronos, Kairòs, Aion. Il tempo dei musei*, Atti del II Convegno Internazionale di Museologia (Roma, 2016), Roma: ESS, pp. 457-476.

- Zanini E. (2019), *Entangled <> Submerged: approcci archeologici alla frammentarietà della fonte*, in *Frammenti di un discorso storico. Per una grammatica dell'al di là del frammento*, a cura di C. Tristano, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 159-178.
- Zanini E. (2019), *Leopoldo II di Toscana, il mosaico di Vignale e un progetto di parco archeologico nella Maremma dell'800*, in Modolo et al. 2019, pp. 115-121.
- Zanini E. (2019), *Trama e ordito di un territorio: un esperimento tra (micro) Big History e archeologia pubblica a Vignale di Maremma (Toscana)*, «European Journal of Post-Classical Archaeologies», n. 9, pp. 303-324.
- Zanini E., Giorgi E. (2016), *Uomini e cose a Vignale: bilancio di un decennio di archeologia partecipata*, «Forma Urbis», 21, n. 9, pp. 30-35.

Tesi di dottorato

- Benetti F. (2019), *Aspetti giuridici della partecipazione sociale nel campo dei beni culturali: il caso dell'archeologia partecipata. Studio comparato dei modelli inglese e italiano*, tesi di dottorato di ricerca, tutor A. Chavarría Arnau, Università di Padova.
- Ripanti F. (2019), *All that glitters is not gold: Understanding participation in Italian community archaeology*, tesi di dottorato di ricerca, tutor E. Zanini, Università di Pisa.

Introduzione

Patrizia Dragoni*, Mara Cerquetti**

L'archeologia pubblica è oggi riconosciuta come quell'area di studio e di ricerca, e quella professione, che vuole investigare i rapporti e le interazioni tra archeologia e contemporaneità. A questi fini si propone di comunicare la ricerca, promuovere l'educazione dei giovani al patrimonio culturale, gestire il patrimonio culturale e i lavori nel settore pubblico, rappresentare il passato nella società moderna, coinvolgere attivamente le persone.

Tale definizione e tali campi di competenze sono venuti sempre più delineandosi a partire dal terzo quarto del Novecento, per trovare oggi un definitivo riconoscimento disciplinare.

Ma sono esistite, già nel corso dei secoli precedenti, delle forme prodromiche di tali attività?

* Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

** Mara Cerquetti, Professore associato di Economia e gestione delle imprese, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: mara.cerquetti@unimc.it.

Sir Mortimer Wheeler, uno dei primi archeologi pubblici, era convinto già dagli anni '50 del Novecento che fosse dovere dell'archeologo, così come dello scienziato, raggiungere il pubblico e imprimere i propri studi nella comune argilla della comprensione; che fosse una necessità morale prima che accademica condividere il più possibile il lavoro scientifico con l'uomo della strada. Wheeler, pur essendo un eloquente promotore della disciplina, non è stato tuttavia né il primo né l'unico archeologo del suo tempo a guardare oltre i singoli resti materiali del passato. Tutta l'archeologia, difatti, almeno nei secoli moderni, è stata in vario modo e più o meno consapevolmente oggetto di ciò che oggi definiamo archeologia pubblica, alla ricerca di una lettura onnicomprensiva dell'oggetto e, soprattutto, della sua comunicazione al pubblico, tra scienza e scienza umana.

Quali azioni, dunque, gli studiosi e i musei archeologici – per eccellenza luoghi della conservazione, dello studio e dell'esposizione al pubblico dei reperti antichi –, hanno messo in campo per cercare di avvicinarsi, anche se con esiti diversi, a questi scopi? Quali sono i modelli gestionali e comunicativi emergenti da allora e tuttora presenti nel contesto attuale?

Dall'allestimento immersivo proposto nel 1837 dai fratelli Campanari per la mostra sugli etruschi che indusse il British Museum all'acquisto di numerosi pezzi ai tentativi svolti, ad esempio, dai musei aderenti alle varie associazioni nazionali e internazionali per promuovere il rapporto fra museo e scuole o fra museo e territorio, sono state e continuano ad essere numerose le azioni per rafforzare il ruolo sociale degli istituti museali nei confronti di un pubblico in costante aumento e differenziazione.

Il presente supplemento, ideato nell'ambito del progetto PRIN 2015 "Archeologia al futuro" – di cui la sezione di Beni Culturali dell'Università di Macerata è partner – e come risultato di una *call* internazionale, intende provare ad indagare l'esistenza di progetti innovativi e di possibili linee di continuità tra le elaborazioni teoriche e le attività pratiche svolte da archeologi e/o direttori di musei e parchi archeologici in ambito diacronico e transnazionale, per evidenziare come i tanti aspetti che caratterizzano una disciplina ibrida, *à part entière*, per usare un'espressione di Lucien Febvre, come l'archeologia pubblica, pur differenziandosi e focalizzandosi col tempo, siano da sempre stati parti di quello che può essere definito il "codice genetico" dello studio del reperto antico, di per sé stesso portatore di una serie di significati e di valori che non possono essere limitati da una epistemologia accademica.

Suddiviso in due sezioni, la prima, di carattere storico, è così dedicata all'evoluzione delle strategie messe in campo da taluni musei, in alcune esposizioni e nei siti archeologici, per tentare di rispondere alle esigenze poste dal pubblico sulla base dei mutamenti socio-economici e culturali che hanno caratterizzato la società dal Rinascimento ad oggi, come emerge dal saggio di Giuliana Calcani che analizza anche come, nel tempo, i fattori costanti legati

alla fruizione dei resti antichi non siano quasi mai stati considerati nel loro insieme, ma facendo prevalere di volta in volta interessi diversi a seconda delle esigenze del contesto.

Chiara Piva, nel porre l'accento sul ruolo del pubblico nei musei di antichità del Settecento, attraverso una comparazione condotta sui regolamenti museali e sui registri di accesso alle gallerie di diversi paesi europei, evidenzia come anche la piccola borghesia, finora esclusa dagli studi che hanno privilegiato fonti più elitarie come la letteratura di viaggio legata al *Grand Tour*, partecipasse di un consumo culturale che prevedeva anche l'interesse verso le biblioteche, i giardini e un collezionismo d'arte sviluppato tramite un mercato artistico alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici.

All'emergere di questo nuovo interesse non restano indifferenti i musei, che, come ricostruito da Sandra Costa e Maria Luigia Pagliani, tra Settecento e prima metà dell'Ottocento iniziano a modificare i propri allestimenti in relazione ai bisogni di un pubblico sempre più ampio e differenziato, puntando non solo sulla qualità estetica dei reperti e sulla loro importanza scientifica, ma anche sulla capacità di riuscire a coinvolgere il visitatore, emozionandolo.

Questa pratica, vieppiù utilizzata, troverà impiego anche nelle esposizioni, dove alcuni allestimenti saranno sperimentati come modelli per successive realizzazioni museali. È esemplare, a questo proposito, il caso del Museo Archeologico Nazionale delle Marche, proposto da Caterina Paparello, dove il direttore Innocenzo Dall'Osso, per la restituzione al pubblico delle testimonianze provenienti dalle aree sepolcrali degli Antichi Piceni, utilizza un *display* prima sperimentato in occasione della mostra denominata "Museo Piceno" tenuta alla Villa Reale di Milano nel 1914, in cui alcuni reperti di scavo, riprodotti in vetro, celluloidi e altri materiali della modernità, avevano trovato una forma di narrazione accessibile al pubblico indosso a manichini abbigliati.

All'avvento del pubblico di massa, nella prima metà del Novecento, i musei hanno quindi già delle esperienze da cui partire per raggiungere il nuovo obiettivo che sempre più forte richiedono tanto il contesto culturale quanto la recente Società delle Nazioni Unite, nata dalle ceneri del primo conflitto mondiale per far rinascere un clima di pace duraturo attraverso la riscoperta dell'umanesimo: il ruolo sociale. Membro dell'Office International des Musées, organo della SDN con il compito di armonizzare le attività dei musei dei paesi membri anche attraverso lo scambio delle migliori pratiche, Jean Capart, come dimostrano Jean-Michel Bruffaerts e Patrizia Dragoni, ha saputo coniugare tra i primi direttori museali le proprie competenze di egittologo di fama mondiale con un interesse verso la divulgazione che lo ha portato a organizzare attività per ogni tipologia di visitatore, tanto da effettuare forme di *museum theatre* e *storytelling* per bambini.

Sulla base di una diversa tipologia di *storytelling*, di carattere politico, che celebrava in Italia Mussolini come "novello Enea", Nadia Barrella ricostruisce invece l'attività che Amedeo Maiuri svolge per il territorio dell'antica Cuma,

da secoli minacciato da scavi abusivi. Inserendo la città nel più ampio progetto fascista di revisione del ruolo di Napoli e del suo Golfo come centro della politica espansionistica nel Mediterraneo, riannettendo con forza l'area di Cuma al racconto virgiliano, Maiuri trova il grimaldello per salvare l'area archeologica, sperimentando anche nuove modalità di fruizione dell'area allargate agli aspetti ambientali e panoramici del sito per consentire il godimento dei ruderi in un contesto più ampio, comprendente il paesaggio circostante.

L'idea di "ricucire" monumenti e città è anche quella che, negli anni Sessanta, anima i progetti dell'architetto Franco Albini per l'Egitto. Raffaella Fontanarossa documenta come Albini, arrivato a seguito di una commissione Unesco guidata da George Henri Rivière e incaricata, in collaborazione col governo egiziano, di suggerire possibili siti per nuovi musei, abbia elaborato alcuni progetti, non realizzati, che prevedevano un interessante rapporto osmotico tra museo e ambiente, sulla scorta delle più recenti raccomandazioni della museologia moderna.

I contributi di Kristin M. Barry, Federica Maria Chiara Santagati, Ludovico Solima, Francesca Amirante, Caterina De Vivo e Lucia Molino si caratterizzano, rispetto ai precedenti, per l'approfondimento di uno degli aspetti legati all'evoluzione storica del museo preso ad oggetto, che pure viene indagata. Così Barry, focalizzandosi sul sito di Manitou Cliff Dwellings, ricostruito con abitazioni di nativi americani nei primi decenni del Novecento, indaga come, seppure l'area rimanga parte dell'interpretazione stereotipata degli indiani americani, perpetuando così la visione del grande pubblico nei confronti delle culture individuali e collettive, il coinvolgimento di artisti indiani americani contemporanei tra le rovine e l'inclusione della partecipazione del pubblico nel sito analizzato forniscano una metodologia importante per coinvolgere i visitatori moderni nei resti archeologici.

Federica Maria Chiara Santagati, trattando del Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa, dopo avere ricostruito i numerosi allestimenti e ordinamenti del museo, che hanno seguito le diverse forme dell'istituto nel tempo e i suoi modelli di comunicazione al pubblico, analizza i tentativi messi in atto a partire dagli anni '50 del Novecento per realizzare una fruizione degli spazi museali più attenta all'educazione al patrimonio e alle esigenze del grande pubblico e arriva ad affrontare il recente uso di strumentazioni ICT, quali Google Street View o la piattaforma izi.TRAVEL, nonostante le quali il sistema burocratico-amministrativo regionale non è in grado di sostenere un funzionamento soddisfacente della struttura museale.

Al progetto *Attraverso gli occhi degli altri – Per un nuovo modello di interculturalità*, finalizzato a realizzare materiale informativo per il Museo Archeologico Nazionale di Napoli diretto ad un pubblico di cultura cinese, è dedicato il saggio di Ludovico Solima, Francesca Amirante, Caterina De Vivo e Lucia Molino, che documenta i laboratori partecipativi realizzati con studenti cinesi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli per la redazione di schede pensate

per un pubblico di cultura orientale, e con bambini cinesi per la redazione di un libricino da fornire a tutti i bambini in visita al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Chiude la prima sezione il saggio di Massimo Maiorino, che affronta secondo un'ottica estetica come nell'ultimo decennio al concetto di archeologia pubblica si sia affiancata una serie di riflessioni teoriche, verifiche e sperimentazioni per le arti contemporanee relativamente a musei e parchi archeologici, che ha disegnato una mappatura di esperienze sempre più ampia, contribuendo al ripensamento dello statuto disciplinare dell'archeologia stessa, al rapporto con la società e il pubblico, alla luce del contemporaneo.

Se la prima sezione del supplemento ha ad oggetto il museo, la seconda è dedicata alla ricerca archeologica pubblica e partecipata condotta principalmente, ma non esclusivamente, in ambito universitario. Dalle attività *per il pubblico*, più o meno ristretto, promosse dal Settecento ai nostri giorni l'attenzione si sposta alle attività condotte *con i pubblici*, opportunamente declinati al plurale, sulla linea di alcune delle esperienze riferite a chiusura della prima sezione del volume – come quelle del sito di Manitou Cliff Dwellings, del Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa e del Museo Archeologico di Napoli. In particolare i contributi qui proposti danno conto delle forme di coinvolgimento delle diverse categorie di portatori di interesse nelle varie fasi della pratica archeologica, delle competenze coinvolte e delle metodologie adottate.

Apra questa sezione il contributo di Gian Pietro Brogiolo, che analizza il contesto in cui opera la ricerca in archeologia, ovvero il sistema della tutela. Dopo aver richiamato il valore del patrimonio culturale per le comunità, l'autore segnala come la ricerca e la tutela non possano che essere partecipate. Tuttavia, la linea dirigistica adottata da alcuni paesi, tra i quali l'Italia, sembrerebbe scoraggiare ogni percorso partecipativo. In particolare l'autore denuncia come, nonostante la tendenza ad una maggiore inclusione a cui si assiste a livello internazionale, nei paesi che hanno adottato il modello amministrativo centralizzato di stampo napoleonico la continua produzione di strumenti legislativi e normativi abbia alimentato la progressiva esclusione delle comunità di eredità dalla gestione dei beni culturali.

Altri ostacoli al successo dei progetti di archeologia partecipata, come mette in luce Alexandra Chavarría Arnau, sono da rintracciare nella complessità della *governance* locale, oltre che nella formazione di molti archeologi, particolarmente carente in ambito socio-economico. Mancano altresì “manuali d'azione” sul coinvolgimento attivo delle comunità locali in tutte le fasi della ricerca, dalla definizione degli obiettivi progettuali allo svolgimento dell'indagine fino alle attività di valorizzazione, disseminazione e uso dei risultati. Seppur in un contesto nazionale ancora in via di definizione, sono, però, incoraggianti le ricerche condotte dall'équipe di archeologia medievale dell'Università di Padova

nell'Italia settentrionale (Garda trentino e bresciano, Colli Euganei in provincia di Padova, territorio bergamasco) di cui dà conto l'autrice.

Particolarmente attento alla misurazione e alla valutazione di *inputs*, *outputs*, *outcomes* dei progetti di archeologia pubblica è il contributo di Anés Lara Delgado e José María Martín Civantos, che presenta in maniera critica due diversi progetti condotti tra il 2014 e il 2018 in insediamenti islamici medievali nella penisola iberica: il primo, "Pago de Jarafí", svolto in una zona rurale caratterizzata da spopolamento e invecchiamento della popolazione (Lanteira, Granada), mentre il secondo, "Mojácar la Vieja", in una zona costiera caratterizzata da sviluppo turistico ed elevato numero di residenti stranieri fin dagli anni '60 del XX secolo (Mojácar, Almería). Nel presentare metodologie e tecniche di comunicazione e coinvolgimento dei pubblici gli autori si focalizzano sull'impatto che l'archeologia pubblica e comunitaria ha avuto sulla percezione del patrimonio culturale da parte delle comunità locali, intese come pluralità di persone con diversi approcci e interessi, e dunque inclusive, aperte, complesse e dinamiche.

Un ulteriore modello partecipato è quello del primo Parco di Archeologia Condivisa (PArCo) in Italia, in corso di realizzazione nell'area archeologica di Poggio del Molino a Populonia e qui illustrato da Stefano Monti e Carolina Megale. Obiettivo del progetto è quello di strutturare esperienze autentiche e *once-in-a-lifetime* per rispondere alle esigenze di turisti, volontari e visitatori extraterritoriali, attraverso una ricca offerta didattica, contenutistica ed esperienziale.

Enrico Zanini, Elisabetta Giorgi, Nina Marotta, Samanta Mariotti e Luca Luppino discutono invece un progetto di archeologia pubblica del contemporaneo, *Percorsi bioGrafici*, condotto congiuntamente dal Comune di Monforte San Giorgio e dal Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell'Università di Siena con l'obiettivo di leggere in chiave archeologica la complessità storica di un paese "medio" della Sicilia contemporanea. In particolare, al fine di far comprendere alle comunità di eredità locali quando, come e perché il paese abbia assunto la conformazione attuale e stimolare comportamenti virtuosi e buone pratiche di tutela attiva dello spazio di vita e relazione, sono state realizzate diverse attività di riqualificazione e valorizzazione del tessuto urbano, tra cui percorsi tematici e attività di archeologia partecipata.

Un primo bilancio è quello fornito da Enrico Zanini, Elisabetta Giorgi, Nina Marotta, Samanta Mariotti e Francesco Ripanti, che analizzano *Uomini e cose a Vignale*, un progetto di archeologia pubblica e condivisa in corso da oltre un decennio nel territorio di Riotorto, un quartiere isolato del comune di Piombino, in provincia di Livorno. Come dimostrano articolatamente gli autori, il progetto ha consentito di sviluppare una interazione proficua con il territorio, individuandone i numerosi e diversificati portatori di interesse e mettendo progressivamente a fuoco sia le ulteriori potenzialità da cogliere (come ad esempio il *crowdfunding* e il *crowdcourcing*) sia le criticità da affrontare, in particolare sotto il profilo giuridico-gestionale.

La consapevolezza del ruolo educativo del *cultural heritage* e l'approccio olistico alla gestione del patrimonio archeologico proposto dalla *public archaeology* sono i presupposti anche del lavoro condotto da quasi un ventennio dall'Università di Macerata nell'area archeologica di Tifernum Mataurense (Sant'Angelo in Vado, PU), di cui dà conto Emanuela Stortoni in questa sede. L'autrice illustra le attività che sono state messe in campo, muovendo dalle annuali campagne di scavo, per aprire e comunicare l'archeologia a diverse categorie di pubblico attraverso incontri, dibattiti, passeggiate archeologiche, ecc.

Chiude il supplemento il contributo di Mara Cerquetti che, richiamando le opportunità e le criticità emerse in molte delle esperienze presentate nel volume, propone una riflessione critica circa gli obiettivi e le metodologie di misurazione e valutazione dei progetti di archeologia pubblica e delle attività promosse e organizzate da musei e siti di interesse culturale per il coinvolgimento dei pubblici e la co-creazione di valore.

Parte I

L'evoluzione del pubblico di musei, esposizioni
e siti archeologici

Il pubblico dell'archeologia, senza l'archeologia pubblica

Giuliana Calcani*

Abstract

Il pubblico dell'archeologia è frutto dei cambiamenti di prospettiva sull'uso delle antichità nel corso della storia. Ma anche se il suo potenziale globale è stato intuito da secoli, ancora oggi si fatica a tenere insieme sviluppo culturale, economico e sociale, per una effettiva condivisione del valore dell'antico per i contemporanei.

The public of archaeology is the result of changes of perspective on the use of antiquities throughout history. But even if its global potential has been intuited for centuries, it is still difficult to keep together cultural, economic and social development, for an effective sharing of the value of the ancient for contemporaries.

La spinta a promuovere l'interazione di un ampio pubblico con le civiltà del passato, attraverso la fruizione dei resti materiali, sembra rispondere a fattori costanti nel tempo che si traducono nella ricerca dell'identità, di un maggiore ricavo economico, di un miglioramento sociale. In ogni epoca possiamo trovare

* Giuliana Calcani, Professore associato di Storia dell'Arte antica, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, via Ostiense, 234-236, 00146 Roma, e-mail: giuliana.calcani@uniroma3.it.

testimonianza di queste tre “esigenze d’uso” dell’antico ma, nello stesso tempo, troviamo una di esse prevalente sulle altre a caratterizzare la tendenza generale di un’epoca, come gli studi di storia dell’archeologia ormai evidenziano¹. Quando l’unica prospettiva è quella dell’identità la ricerca diventa costruzione, con la conseguente deriva che ha visto e vede tuttora le antichità innalzate come barriera per distinguere individui e civiltà². Se è l’intento economico a prevalere il profitto diventa speculazione, cioè rischio per la tutela stessa delle antichità³. Mentre l’eccessiva enfasi data alla grandezza di civiltà e personaggi del passato, come esempi inimitabili, rischia di diventare un freno anziché un incentivo allo sviluppo sociale⁴. Sembra impossibile gestire tutte le potenzialità dell’antico e, di volta in volta, se ne privilegia solo un aspetto, con il risultato che da beneficio globale per la contemporaneità, quale potrebbe essere, il rapporto con il passato generi addirittura l’effetto contrario.

La cronaca dei primi del XVI secolo portava Niccolò Machiavelli a riflettere sul rapporto dei suoi contemporanei con le antichità:

Considerando adunque quanto onore si attribuisca alle antichità, e come molte volte – lasciando andare infiniti altri esempli – un frammento di una antiqua statua sua suto comperato gran prezzo, per averlo appresso di sé, onorarne la sua casa e poterlo fare imitare a coloro che di quella arte si diletmano, e quegli dipoi con ogni industria si sforzano in tutte le loro opere rappresentarlo, e veggendo dall’altro canto le virtuosissime operazioni che le storie ci mostrano che sono state operate dai regni e dalle repubbliche antiche, da e re, capitani, cittadini, latore di leggi e altri che si sono per la loro patria affaticati, essere più presto ammirate che imitate (anzi, in tanto da ciascuno in ogni minima cosa fuggite, che di quella antica virtù non ci è rimasto alcun segno), non posso fare che insieme non me ne maravigli e dogli⁵.

Gli elementi contenuti in queste poche frasi mettono a nudo i punti cardine di un dibattito, che in Italia ci impegna ancora oggi, sulla possibilità di tenere insieme o meno «vantaggi sia materiali che spirituali»⁶, e su come coinvolgere la società nel dare un senso ai resti antichi⁷. Machiavelli avvertiva come aspetto carente ai suoi tempi l’uso ideologico perché, a suo parere, la conoscenza delle antichità sarebbe dovuta entrare in circolo come una linfa per far rivivere nei suoi contemporanei le virtù perdute. A che serviva spendere tanti soldi per un pezzo di statua antica se poi non se ne utilizzava tutto il potenziale morale e culturale che conservava per migliorare il presente?

Machiavelli, com’è noto, in questo caso si rivolgeva a due *influencers* dell’epoca: Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai, che erano tra i maggiori

¹ Schnapp 1994; Calcani 2007; Manacorda 2008, pp. 3-72, 216-259; Barbanera 2015.

² Calcani 2019.

³ Manacorda 2010.

⁴ Calcani 2007, pp. 55-75.

⁵ Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, I, proemio, cit. in Canfora 2005, p. VIII.

⁶ Inedito di Giovanni Urbani cit. in Montella 2019, p. 490.

⁷ Manacorda 2014; Volpe 2015, 2016 e 2018.

animatori degli “Orti Oricellari” a Firenze, il giardino dove si riunivano giovani aristocratici per discutere di politica, arte e letteratura⁸. Machiavelli reclamava un pubblico per l'archeologia che non si limitasse ad ammirare o a fare acquisti di marmi, ma che comprendesse fino in fondo il potenziale educativo delle antichità per farne motore di sviluppo dei suoi tempi.

Ma perché si ostinava – e ancora noi oggi – ad avere tanta fiducia in effetti positivi e così ampi dell'antico nel presente? Escludendo i casi in cui il valore simbolico esalta anche le masse, come al Colosseo o a Pompei, molti visitatori occasionali di musei e siti archeologici – e non solo ai nostri tempi – sembrano vittime di un rituale sociale⁹, piuttosto che pubblico convinto e la domanda forse la farebbero in un altro senso: chi ci libererà dagli antichi?¹⁰ Non è un caso se analisi attuali ci portano a riconoscere, ormai, anche il diritto del pubblico ad essere indifferente rispetto agli sforzi messi in atto dagli addetti ai lavori per un più ampio coinvolgimento¹¹. La questione è complessa, ma prima di ammettere che l'auspicio di Machiavelli non si è ancora realizzato perché le antichità sono materia alla quale pochi sono davvero interessati, cerchiamo di capire se non è invece un vizio di forma, perpetuato anche dal nostro tempo, a generare la distanza (e quindi l'indifferenza) tra noi e gli antichi.

Il patrimonio culturale in Italia, come è ben noto, è frutto della continuità storica e quindi di stratificazioni urbane e paesaggistiche da un lato, e dall'altro è costituito da collezioni private aperte come musei¹². Se nel primo caso il lungo e incessante processo naturale ha permesso di far entrare nel quotidiano anche il difficile sistema di relazioni tra presente e passato, il collezionismo – in quanto azione volontaria e artificiale – richiede un continuo riconoscimento di senso per motivare la presenza di determinati reperti archeologici nella contemporaneità. L'idea delle “antichità in cattedra”, ha sostenuto le scelte dei collezionisti nel Rinascimento, mentre nel Settecento sono state riconosciute anche come fonte di diletto e dispensatrici “del buon gusto”. In entrambi i casi il rapporto presente – passato basato sull'idea della superiorità degli antichi, non poteva che prevedere una platea di sudditi pronti a prendere esempio. Ma una conseguenza fu anche quella di estendere la stessa aura di superiorità ai collezionisti che ne erano proprietari, e agli eruditi che potevano vantare una forma diversa di possesso, dato dalla loro possibilità di essere interpreti e mediatori del significato delle antichità per i contemporanei¹³.

L'apertura delle collezioni nel XVIII secolo vede la corte del collezionista stesso come unica parte sociale coinvolta. L'esempio del Museo Capitolino,

⁸ Bartoli, Contorni 1991.

⁹ Antinucci 2004, pp. V-XII; Costa 2017, pp. 101-126.

¹⁰ Hartog 1996, pp. 3-6.

¹¹ Heilmeyer 2009, pp. 85-93.

¹² Simmons 2016, p. 112 ss.

¹³ Uno dei primi esempi di tale consapevolezza è espresso in un dialogo tra Poggio Bracciolini e Lorenzo De' Medici il Vecchio, in Canfora 2002, pp. 6-7.

inaugurato nel 1734 con lo scopo di valorizzare il potenziale didattico delle antichità¹⁴, è emblematico – nello stesso tempo – del concetto ristretto che si aveva del pubblico. Anche se l'accesso era libero e regolato solo da un custode, il museo era ancora un privilegio per la “Gioventù studiosa dell'Arti Liberali”¹⁵. Al di là delle visite di Stato e di altre occasioni speciali che prevedevano la visita alle collezioni papali di numerosi ospiti eccellenti, la misura della sperequazione del rapporto numerico tra la folla di marmi antichi presenti nei palazzi di Roma e la quantità di fruitori la possiamo stigmatizzare con lo stupore di Herder nei confronti di Winckelmann, da lui elogiato per aver visto qualcosa come 70.000 statue nelle varie collezioni romane¹⁶. Insomma, un pubblico numeroso di statue guardava uno sparuto drappello di visitatori composto da nobili, eruditi, artisti e viaggiatori del *Grand Tour*¹⁷.

Più noto per aver ripreso il concetto della superiorità degli antichi, in particolare dei Greci, e quindi la necessità di imitarli per diventare «grandi e, se possibile, inimitabili»¹⁸, a Winckelmann si riconobbe presto il merito di aver reso istruttivi i monumenti, cioè di averli interpretati per distillare significati attraverso congetture e confronti¹⁹. «Pensare imparando anche ad istruire»²⁰ era stato, del resto, il proposito espresso da Winckelmann nel suo primo anno di soggiorno a Roma²¹. Avere il privilegio di vedere direttamente le collezioni di antichità e scrivere per diffonderne la conoscenza rappresentava la prima forma di mediazione verso un pubblico più ampio e gli intellettuali più innovativi ne erano consapevoli.

Filtrare la conoscenza rientrava nella prassi di un'epoca che non riconosceva altri diritti rispetto a quelli derivanti dal bene per la proprietà. Il possesso delle antichità e dei luoghi in cui venivano scoperte comprendeva il privilegio di gestire non solo modalità e tempi di visione da parte di terzi, ma anche la possibilità di trarne o meno conoscenza. Così le grandi scoperte di Ercolano e di Pompei sotto il regno borbonico, ma anche quelle di Veleia nel ducato di Parma, prevedevano il divieto di studio e di riproduzione anche da parte di studiosi e una divulgazione centralizzata²². Le costose edizioni *in folio* venivano realizzate per essere donate a un pubblico ristretto e quindi anche per questa prima forma di fruizione da remoto, come diremmo oggi, era prevista una selezione di casta. Se, come è noto, il Seicento e il secolo che lancia l'idea del ‘museo cartaceo’ come primo strumento di conoscenza più diffusa delle antichità (e del prestigio di chi le possedeva), rispetto a chi poteva vedere anche viaggiando, nel secolo

¹⁴ Arata 2016, pp. 69-114.

¹⁵ Rossi Pinelli 2005, p. 11 e ss.; Arata 2016, p. 86.

¹⁶ Lepenies 1992, p. 71 e nota 5; Raspi Serra 2005, 6.1, p. 11.

¹⁷ Sgarbozza 2010, pp. 127-132.

¹⁸ Pfister 1943, p. 11.

¹⁹ Labus 1818, p. 27.

²⁰ Winckelmann 1830, prefazione, p. CXI.

²¹ Raspi Serra 2005, 6.IV, p. 455.

²² Pagliani 2017, pp. 36-47.

successivo e in particolare grazie all'opera di Giovanni Battista Piranesi iniziò una divulgazione delle antichità più immediata, perché privilegiava la visione di monumenti e siti rispetto alla lettura. I testi si erano ridotti a didascalie ed erano diventati essenziali, mentre le immagini assumevano il ruolo di protagoniste assolute²³. Nel secolo dei Lumi, che vide l'affermarsi dell'osservazione come metodo comparativo sviluppato per le scienze naturali, anche lo studio e la pubblicazione delle antichità seguirono il nuovo metodo e, grazie alla possibilità di vedere le riproduzioni grafiche, anche i lettori poterono diventare visitatori.

Ai cataloghi curati da Ennio Quirino Visconti si riconosce il merito di aver trovato un equilibrio tra il testo, gli apparati critici delle note e la centralità di visione delle antichità illustrate²⁴. Ma la vera innovazione di Visconti, che con linguaggio attuale possiamo definire la sua attitudine da *storyteller*, la possiamo riconoscere nei criteri adottati per organizzare i cataloghi del Museo Pio-Clementino e poi anche per il Museo Gabino. L'organizzazione per classi: divinità, eroi, storia antica, storia romana, storia letteraria, storia naturale, arti e costumi, gli consentì di far emergere aspetti del mondo antico, fino a quel momento non valorizzati, che incontrarono l'interesse di un pubblico più vasto rispetto alla cerchia ristretta degli eruditi. Ennio Quirino Visconti rappresenta un momento in cui era ancora possibile tenere insieme settori di studio che di lì a poco si sarebbero sviluppati in direzioni autonome e che sarebbero stati sempre meno comunicanti²⁵.

La modernità di Ennio Quirino Visconti, rispetto ad altri intellettuali italiani, emerge anche dall'attenzione che aveva per le conquiste dei colleghi inglesi e francesi in materia di diritto d'autore. La pubblicazione e il favore del pubblico, cioè un ricavo economico derivante dal proprio lavoro e non da un mecenate, iniziava a rendere autonomi gli studiosi per aver «trovato nell'avidità del pubblico pe' lor volumi un degno premio alle lor fatiche senza sollecitare la protezione delle corti»²⁶. Questa consapevolezza, espressa a livello individuale anche da Visconti, evidenzia un cambiamento epocale che nel passaggio da una editoria di lusso ad una più economica e pratica come formato, segnò un importante passo in avanti perché rese possibile sia una forma di autonomia finanziaria per gli studiosi, sia un'apertura al primo "pubblico" – in senso più ampio – delle collezioni d'arte e dei musei, costituito dai lettori dei cataloghi stampati non più solo nel costoso formato *in folio*. Un riferimento prezioso a tale consapevolezza lo abbiamo nell'edizione postuma dell'opera completa di Ennio Quirino Visconti, curata dal milanese Giovanni Labus. Nella prefazione, scritta dall'editore Nicolò Bettoni nel 1818²⁷, dopo aver sottolineato la capacità innovativa di Visconti nello studio del passato ed aver elogiato i suoi scritti

²³ Rossi Pinelli 2005, p. 7; Barbanera 2010, pp. 33-34.

²⁴ Rossi Pinelli 2003, p. 123.

²⁵ Calcani 2005, pp. 103-113.

²⁶ Visconti 1841, p. 30, nota 3; Rossi Pinelli 2003, p. 128 e nota 43.

²⁷ Bettoni 1818, pp. IX-XVI.

che «con dottrina, con leggiadria, con chiarezza, formano il gusto e il tatto ai dilettranti», si domandava retoricamente «Ma chi li ha letti? Chi li possiede nel suo gabinetto? Pochissimi...»²⁸. Cinquanta in Italia, duecento in Europa è la stima che l'Editore fa delle persone che prima della sua iniziativa potevano leggere e studiare le opere d'arte antica descritte da Ennio Quirino Visconti. E proprio nella ridotta accessibilità alle pubblicazioni viene individuata la ragione per cui «gli archeologici studi abbiano sì pochi coltivatori, e molti all'incontro coloro sieno che li deridono e spregiano»²⁹. Divulgazione e condivisione con la società dei risultati delle ricerche sono avvertite con una consapevolezza che rende quella prefazione ancora oggi attuale ed è chiaro che il pubblico a cui l'opera è rivolta è quello ampio dei dilettranti, piuttosto che il ristretto gruppo degli studiosi. Emerge ovviamente tutto lo spirito risorgimentale e le antichità vengono definite come un valore fondativo per la Patria, tuttavia va sottolineato come la lotta all'ignoranza fosse indicata come un dovere da perseguire con la tecnologia più avanzata, che all'epoca coincideva «colla migliore tipografica nitidezza», in risposta alle aspettative del «Pubblico»³⁰.

La concezione moderna di pubblico nasce, come è noto, dal pensiero illuminista³¹: la diffusione dell'istruzione e l'apertura a tutti di collezioni create per pochi sono le due condizioni indispensabili perché si costituissero una sorta di "mondo di mezzo" – il pubblico appunto – che trovò posto tra i reperti del passato e l'élite che ne aveva potere di controllo economico e culturale. Di fatto fu la rivoluzione francese a stabilire il principio di un diritto di accesso al patrimonio culturale da parte di tutti. L'appello di Jean Baptiste Pierre Lebrun perché si costituissero un museo con tutti gli oggetti rari e preziosi prima appartenenti al re, come la Venere di Prassitele, era pensato per un pubblico nuovo: quello dei cittadini³². L'apertura del Louvre evidenziò da subito le difficoltà di rapporto con un pubblico eterogeneo e che si faceva fatica a educare, come lamentava Jacques-Louis David che voleva un museo allestito come un'autorevole scuola e non per mostrare oggetti di oziosa curiosità³³. Ma gli ideali rivoluzionari lasciarono il campo a stili di vita borghese e i cittadini che frequentavano musei e siti archeologici tornarono ad essere visitatori.

Dalla fine del XVIII secolo iniziò, in ogni caso, quel processo inarrestabile che ha aperto ovunque le porte del museo anche alle figure non direttamente coinvolte nella filiera di scoperta/studio/mercato di antichità, che avevano costituito per secoli il ristretto gruppo dei fruitori. Rispetto ai protagonisti di un mondo che sostanzialmente ruotava intorno al collezionismo e ai quali era riservata l'azione diretta per dare forme e senso all'antico, si formò un nuovo insieme destinato ad assistere alle rappresentazioni messe in scena da altri.

²⁸ Ivi, p. X.

²⁹ Ivi, p. XI.

³⁰ Ivi, p. XVI.

³¹ Bairati 2000, pp. 166-170.

³² Lebrun 1793, p. 4.

³³ McClellan 1999, in part. p. 106; Schubert 2004, p. 22.

Il museo è il luogo in cui si è creata l'idea stessa di pubblico dell'archeologia e, come è noto, se l'Ottocento è il secolo in cui i musei si consolidano e si diffondono come istituzione cardine della società moderna, il Novecento è il secolo in cui cresce l'attenzione verso il pubblico³⁴. Ma rispetto ad altri Paesi europei l'Italia resta indietro nel considerare il pubblico come un elemento centrale delle politiche museali fino all'inizio degli anni Settanta, come è stato bene messo in evidenza di recente³⁵.

L'evoluzione da gruppo ristretto di privilegiati a cittadinanza che accede per diritto, così come la spinta originaria ad aprire musei come strumento didattico che si è poi trasformata in una necessità di ricerca di mercato, sono gli estremi all'interno dei quali definire il ruolo delle antichità oggi e del loro pubblico.

Proprio perché ha progressivamente aperto l'accesso a categorie sociali sempre più ampie, il museo (comprendendo nel termine anche aree monumentali e siti) ha dovuto normare il rapporto tra pubblico e archeologia come scambio tra chi sa e chi deve apprendere. Sviluppato secondo strategie che sempre più hanno come obiettivo quello di tenere insieme aspetti complessi quali l'educazione, il diletto e il ritorno economico, il museo ha continuamente cercato di perfezionare gli strumenti per fare da tramite tra il pubblico e gli oggetti esposti, adottando le mode e le tecnologie del momento.

Il ruolo educativo e di diletto perpetua nel museo le esigenze che erano già alla base del collezionismo, mentre il mercato, che fino al XIX secolo metteva in circolo capitali consistenti solo grazie alla vendita di antichità, nei Paesi protetti da un'adeguata legislazione e nei musei che seguono un codice etico, si è spostato verso altre forme di rientro economico. Le tecnologie consentono di vedere senza essere fisicamente presenti nei luoghi e rappresentano il punto d'arrivo contemporaneo di mezzi che, dal museo cartaceo, ai cataloghi *in folio* corredati da disegni e incisioni, fino alle più economiche edizioni a stampa illustrate, hanno cercato di ampliare il pubblico.

In questa lunga storia che vede le *antiquitates* utilizzate da chi ne aveva potere di controllo come strumento di autorappresentazione e di propaganda o come fonte di profitto economico e culturale, a cambiare è stato il concetto di museo³⁶ e, di conseguenza, anche del pubblico che, di volta in volta, è stato concepito come insieme di sudditi o di cittadini, come osservatori itineranti, diligenti allievi o dilettanti, come clienti di una pompa di benzina o di un outlet³⁷. Fattori ideologici, di consumo o di spinta al progresso, sono tutti insiti nella concezione stessa di patrimonio culturale e dovrebbero ormai poter coesistere in maniera paritetica. La valenza delle antichità affidata a una concezione di pubblico distinto

³⁴ *Il Museo come esperienza sociale* 1971; Hudson 1975; Romanelli 1980; Balboni Brizza, Zanni 1984; Nardi 2004; Balboni Brizza 2006; Poulot 2008; Dragoni 2010.

³⁵ Dragoni 2010, p. 67 e ss.; Dragoni 2015, pp. 150-153.

³⁶ De Socio, Piva 2005; Dragoni 2010; Montella, Dragoni 2010; De Biase 2014; Manacorda 2014, pp. 118-123.

³⁷ Sulle ultime trasformazioni del museo si rinvia, in particolare, a Dragoni 2010, pp. 143-162; Pignataro *et al.* 2018.

per parametri rigidi, come se la complessità del suo potenziale fosse più gestibile per settori, piuttosto che nella sua interezza, parte proprio da un presupposto sbagliato e cioè che esista solo un pubblico per l'archeologia. Non si tratta di fare distinzione tra singolare e plurale, la definizione di pubblici non risolve certo il problema, si tratta piuttosto di discutere sulla rigidità dei ruoli assegnati. Possiamo ancora pensare al pubblico dell'archeologia in termini tradizionali e al museo (in senso lato) come luogo dell'esclusione istituzionalizzata?³⁸

Come ben sappiamo, l'archeologia pubblica è l'evoluzione più recente di una disciplina storica che, nata per investigare le civiltà del passato, si propone oggi anche come campo d'interazione attiva con la società³⁹. Dall'analisi del rapporto che si è instaurato tra archeologia e contemporaneità, in tempi e aree geografiche diverse, fino al coinvolgimento dei cittadini nei processi di conoscenza, promozione e sviluppo legati al patrimonio culturale, l'archeologia pubblica ha come obiettivo prioritario quello di rendere il pubblico protagonista, di trasformare cioè gli spettatori in attori. Ciò implica il superamento di quella barriera che distingue il ruolo e il posto tradizionalmente assegnato ai fruitori da un lato e, dall'altro, a monumenti, siti, musei archeologici e ai loro gestori.

La *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* (Convenzione di Faro, 27 ottobre 2005), sottoscritta dall'Italia nel 2013, ma non ancora ratificata dal nostro Parlamento, ha introdotto il concetto del tutto innovativo delle "comunità di eredità-patrimonio", e con esso ha drasticamente annullato tutte le idee di pubblico costruite fino ad ora, a vantaggio di «un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future»⁴⁰.

È tempo, perciò, di andare oltre il pubblico, considerato come insieme passivo e che si fa sempre più fatica a comprendere in definizioni stereotipate. Ratificare la Convenzione di Faro porterebbe a riconoscere di nuovo, oggi, il diritto delle persone, dei cittadini, a godere di tutti i benefici derivanti dalla cultura, compresa l'archeologia, come

un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione⁴¹.

Sembrano principi così rivoluzionari da farci addirittura domandare se ciò sia coincidente o meno con «il sistema ideologico prevalente»⁴². Ma i limiti e i

³⁸ Poulot 2008, p. 109.

³⁹ Bonacchi 2014, pp. 19-23; Pallecchi 2017; Nizzo 2019, pp. 409-412.

⁴⁰ Art. 2 della Convenzione per la cui analisi si rinvia agli interventi di Montella, Petrarola e Manacorda in Feliciati 2016, pp. 13-31. Per la consultazione integrale del testo si rinvia al sito <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf>>, 16.07.2019.

⁴¹ È ancora uno stralcio dall'Art. 2 della Convenzione, vedi nota 39.

⁴² Montella 2016, p. 13.

vantaggi che possono derivare in maniera estesa alla società proprio dall'alleanza tra addetti ai lavori e collettività, sono da tempo in fase di sperimentazione: dalle prove generali sarebbe tempo di passare ai fatti.

Riferimenti bibliografici / References

- Antinucci F. (2004), *Comunicare nel museo*, Roma-Bari: Laterza.
- Arata F.P. (2016), *Il secolo d'oro del Museo Capitolino 1733-1838. Nascita e formazione della prima collezione pubblica di antichità*, Roma: Campisano Editore.
- Bairati E. (2000), *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei musei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Atti del convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, pp. 165-189.
- Balboni Brizza M.T., Zanni A. (1984), *Il museo conosciuto: appunti di museologia per insegnanti con un'antologia di esperienze didattiche di musei italiani*, Milano: FrancoAngeli.
- Balboni Brizza M.T. (2006), *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano: Jaca Book.
- Barbanera M. (2010), *Dal testo all'immagine: autopsia dell'antichità nella cultura antiquaria del Settecento*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano: Skira, pp. 33-34.
- Barbanera M. (2015), *Storia dell'archeologia classica in Italia: Dal 1764 ai giorni nostri*, Roma-Bari: Laterza.
- Bartoli L.M., Contorni G. (1991), *Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città*, Firenze: Edifir.
- Bettoni N. (1818), *Prefazione in Le opere di Ennio Quirino Visconti, prima classe, Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Giambattista e Ennio Quirino Visconti*, volume I., Milano: Nicolò Bettoni, pp. IX-XVI.
- Bonacchi C. (2014), *Archeologia pubblica al tempo della crisi economica*, in *Archeologia pubblica al tempo della crisi*, Atti delle Giornate Gregoriane, VII Edizione (29-30 novembre 2013), a cura di M.C. Parello, M.S. Rizzo, Bari: Edipuglia, pp. 19-23.
- Calcani G., (2005), *Ennio Quirino Visconti tra antiquaria e archeologia*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani, Venezia e Roma*, Atti della III Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa: Istituto di Studi su Canova e il Neoclassicismo, pp. 103-113.
- Calcani G. (2007), *Storia dell'archeologia. Il passato come ricerca di attualità*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

- Calcani G. (2019), *L'archeologia tra costruzione, distruzione e sviluppo dell'identità*, in *Una lezione di archeologia globale. Scritti in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari: Edipuglia, pp. 383-389.
- Canfora D., a cura di (2002), *Poggio Bracciolini, De vera nobilitate*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Canfora D. (2005), *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Roma-Bari: Laterza.
- Costa S. (2017), *Lo spettatore al museo: immagini letterarie e raffigurazioni satiriche*, in Costa S., Pagliani M.L., *Arte, archeologia e pubblico. Per una storia della fruizione museale fra Settecento e Novecento*, Bologna: Bononia University Press, pp. 101-126.
- De Biase F., a cura di (2014), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano: FrancoAngeli.
- De Socio P., Piva C. (2005), *Il museo come scuola: didattica e patrimonio culturale*, Roma: Carocci.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Settant'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.
- Feliciati P., a cura di (2016), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1549>>.
- Heilmeyer W.D. (2009), *Il visitatore – questo sconosciuto. Nuove osservazioni su Thomas Struth, Pergamonmuseum 1-6*, in *L'archeologia e il suo pubblico*, Firenze: Giunti, pp. 85-93.
- Hartog F. (1996), *Il confronto con gli Antichi*, in S. Settis, a cura di, *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 1, *Noi e i Greci*, Torino: Einaudi, pp. 3-37.
- Hudson K. (1975), *A Social History of Museums. What the Visitors Thought*, Londra: Palgrave Macmillan.
- Il museo come esperienza sociale*, Atti del convegno di studio (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma: De Luca.
- Labus G. (1818), *Notizie intorno la vita di Ennio Quirino Visconti in Le opere di Ennio Quirino Visconti, prima classe, Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Giambattista e Ennio Quirino Visconti*, volume I., Milano: Nicolò Bettoni, 1818.
- Lebrun J.B.P. (1793), *Réflexions sur le muséum national*, Paris: Charon.
- Lepenies W. (1992), *Quasi un poeta: Johann Joachim Winckelmann e la fondazione della storia dell'arte*, in *Natura e scrittura: autori e scienziati nel XVIII. Secolo*, Bologna: Il Mulino, pp. 67-88.

- Manacorda D. (2008), *Lezioni di archeologia*, Roma-Bari: Laterza.
- Manacorda D. (2010), *Archeologia tra ricerca, tutela e valorizzazione*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 1, pp. 131-141.
- Manacorda D. (2014), *L'Italia agli Italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia.
- McClellan A. (1999), *Inventing the Louvre*, Berkeley: University of California Press.
- Montella M. (2016), *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5, pp. 13-36, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1551>>.
- Montella M. (2019), *Il patrimonio deve migliorare la vita delle persone*, in *Una lezione di archeologia globale. Scritti in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari: Edipuglia, pp. 489-490.
- Montella M., Dragoni P., a cura di (2010), *Musei e valorizzazione dei Beni culturali*, Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione, Bologna: Clueb.
- Montella M., Petraroia P., Manacorda D., Di Macco M. (2016), *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5, pp. 13-36, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1551>>.
- Nardi E. (2004), *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, Milano: FrancoAngeli.
- Nizzo V. (2019), *Guardare chi non ci guarda, ascoltare chi non ci ascolta*, in *Una lezione di archeologia globale. Scritti in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari: Edipuglia, pp. 409-412.
- Pagliani M.L. (2017), *Il secolo dei Lumi*, in Costa S., Pagliani M.L., *Arte, archeologia e pubblico. Per una storia della fruizione museale fra Settecento e Novecento*, Bologna: Bononia University Press, pp. 27-47.
- Pallecchi S., a cura di (2017), *Raccontare l'archeologia. Strategie e tecniche per la comunicazione dei risultati delle ricerche archeologiche*, Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Pfister F., a cura di (1943), Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Torino: Einaudi.
- Pignataro F., Sanchirico S., Smith Ch., a cura di (2018), *Museum.dià Chronos, Kairòs e Aion. Il tempo dei musei*, Atti del II convegno internazionale di museologia (Roma, Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano, 26-28 maggio 2016), Roma: ESS Editorial Service System.

- Poulot D. (2008), *Musée et muséologie*, Paris: Éditions La Découverte, 2005, trad. it. *Musei e museologia*, Milano: Jaca Book.
- Raspi Serra J. (2005), *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane: Ville e palazzi di Roma, 1756*, Roma: Quasar, 6.I - 6.IV.
- Romanelli P., a cura di (1980), *Museo perché, museo come. Saggi sul museo*, Roma: De Luca.
- Rossi Pinelli O. (1998), *Tutela e “vantaggio generale”. Carlo Fea o dei benefici economici garantiti dalla salvaguardia del patrimonio artistico*, in Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti, Atti del Convegno Internazionale (Cesena, maggio 1997), Bologna: Clueb, pp. 155-163.
- Rossi Pinelli O. (2005), *Per una “storia dell’arte parlante”: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, «Ricerche di storia dell’arte», n. 84, pp. 5-23.
- Schubert K. (2004), *The Curator’s Egg*, London: One Off Press, 2000, trad. it. *Museo. Storia di un’idea*, Milano: Il Saggiatore.
- Sgarbozza I. (2010), *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in *Roma e l’antico. Realtà e visione nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano: Skira, pp. 127-132.
- Schnapp A. (1994), *La conquista del passato: alle origini dell’archeologia*, Milano: Mondadori.
- Simmons J.E. (2016), *Museums. A History*, Lanham-Boulder-New York-London: Rowman & Littlefield.
- Visconti E.Q. (1841), *Della romana letteratura*, in *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti con alcune sue lettere e con altre a lui scritte, che ora per la prima volta vengono pubblicate*, Milano: Giovanni Resnati.
- Volpe G. (2015), *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali*, Milano: Electa.
- Volpe G. (2016), *Un patrimonio italiano. Beni culturali, paesaggio e cittadini*, Torino: UTET.
- Volpe G. (2018), *Il bene nostro. Un impegno per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia.
- Winckelmann J.J. (1830), *Opere di G.G. Winckelmann*, 1, Prato: per i fr. Giachetti.

Il pubblico dei musei di antichità nell'Europa del Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Questo contributo intende riconsiderare il ruolo del pubblico nei musei di antichità nel Settecento. A questo scopo viene preso in esame il panorama europeo per capire cronologie diverse e questioni trasversali, incrociando dati provenienti sia dagli studi museali che dalle ricerche sui consumi culturali, sulla storia delle biblioteche e sulla storia dei giardini. Precedenti indagini sul pubblico dei musei nel XVIII secolo sono state di fatto fortemente condizionate dalle stesse fonti utilizzate per la ricostruzione delle modalità di visita. La letteratura di viaggio ha rappresentato infatti una delle poche fonti disponibili, ma rappresenta una fonte già in sé elitaria, in quanto seleziona a monte chi era in grado di finanziare la pubblicazione del resoconto della propria esperienza nel museo. L'autrice, dunque, mira piuttosto ad un confronto tra regolamenti museali e rari studi sui registri di accesso alle gallerie, secondo un approccio inclusivo dove la classe media emergente gioca un ruolo centrale. In tale prospettiva, l'interesse suscitato presso la borghesia dall'apertura al pubblico dei musei nel Settecento si collega alle indagini dedicate al collezionismo d'arte nei circuiti delle classi medio-basse, che già da tempo hanno evidenziato l'esistenza di un mercato artistico alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici.

* Chiara Piva, Professore associato di Museologia, critica d'arte e del restauro, Università di Venezia Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3484/D, Calle Contarini, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

This article intends to reconsider the role of the public in the museums of antiquities in the Eighteenth century. In this perspective, the European background is analysed to understand both different chronological inferences and cross-cutting issues, interconnecting data from museum studies, cultural consumption surveys, the history of libraries and the history of gardens. Previous research on the museum public in the Eighteenth century has been strongly influenced by the sources to evaluate the museum visitors themselves. Travel literature was one of the few first-hand sources available for such analysis. In this article, on the other hand, it is argued that travel literature was rather an elitist source, as only a few selected people could afford to publish the accounts of their experience in the museum. For this reason, the author aims to compare old museum regulations and rare studies on the visitor registers, following an inclusive approach and evaluating the pivotal role of the middle class in the museums. In such a new perspective, the interest which arose within the new bourgeois by the opening of the museums in the Eighteenth century is connected to the investigations dedicated to the art collecting in the middle and low classes, which have already shed light on the existence of an art market that was alternative to the one of the great aristocratic collectors.

«Ogni uomo, i dotti per la propagazione del sapere e gli ignoranti per il suo apprendimento, i ricchi e i poveri, i giovani e i vecchi, possono frequentare i musei con grande beneficio»¹. Così Caspar Friedrich Neickel nel 1727 commentava nella sua *Museographia* l'utilità dei musei. Si preoccupava di rimarcare alcune regole fondamentali da tenersi durante la visita: «che ognuno entri in un museo con le mani lavate per non imbrattare [...] si devono indossare abiti adeguati e graziosi»² e soprattutto ricordava al pubblico che «All'inizio o alla fine della visita del museo si possono porre domande [...] Si può chiedere il resoconto su quali cose siano ivi contenute»³. Ribadiva poi chiaramente che «Quando durante la visita capita un pezzo considerevole non ci si deve vergognare e si deve domandare con modi gentili alla guida: 1) che cosa esso sia, quando non lo si sa [...] 2) come si chiama; 3) se è un'opera d'arte si chieda chi l'ha realizzata, a cosa serve e poi cosa vi è in essa da ammirare»⁴. A questo scopo consigliava di portare con sé un taccuino per appunti e schizzi, ma soprattutto ricordava che «Nei musei è necessaria anche la prudenza al fine di non urtare nulla per via della disattenzione, di non farlo cadere e di non romperlo poiché ciò è disonorevole»⁵. A questo proposito, non senza ironia, sottolineava che «ognuno prima che delle mani appiccicose, dovrebbe preoccuparsi delle dita lunghe. Questo monito ha un aspetto infame, ma dal momento che il compiere furti è molto diffuso e io ne ho visto degli esempi da persone dall'aspetto rispettabile, ho inteso inserirlo qui fra le regole principali»⁶. Concludeva infine raccomandando di ripetere più volte la visita ad uno stesso museo, di confrontarsi con gli altri qualora lo si visitasse in compagnia e di prepararsi prima della visita

¹ Neickel 1727 [2005], p. 401.

² Ivi, p. 401.

³ Ivi, p. 402.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 403.

⁶ *Ibidem*.

leggendo il catalogo poiché «non si deve risparmiare il denaro per acquistarlo al fine di farsi un'idea, grazie alle letture ripetute, delle rarità in esso contenute»⁷.

Il tenore di queste indicazioni, come anche la semplice esistenza di un testo di questo tipo, genericamente molto noto ma piuttosto trascurato nei suoi dettagli dalla storiografia recente⁸, possono essere considerati il sintomo di un cambiamento in atto nel modo di considerare le collezioni e del nuovo pubblico che si andava affacciando nei musei durante il XVIII secolo. Le caratteristiche funzionali e paratestuali della *Museographia* di Neickel infatti la denotano come una pubblicazione compendiarica, tascabile, scritta a caratteri gotici, con un'unica tavola illustrata per contenere il costo di stampa e molte indicazioni pratiche, caratterizzando così il volume come uno strumento didattico, per un pubblico di lettori profani, non avvezzi al mondo dei collezionisti.

Pur ancora profondamente legato al gusto delle Wunderkammern, questo testo rappresenta un ottimo punto di partenza per ragionare sul tema del pubblico nei musei del Settecento, questione complessa anche dal punto di vista metodologico, che però vale la pena di riconsiderare, resistendo alla vana tentazione di stabilire quale sia stato il primo museo ad aprire le proprie porte alla popolazione, quanto piuttosto tentando di superare una visione consolidata che vede nel Louvre dell'epoca della Rivoluzione francese il primo vero museo pubblico in Europa⁹.

A questo scopo credo sia necessario considerare un panorama europeo per capire cronologie diverse e questioni trasversali, in un momento storico nel quale la circolazione del sapere era un dato fondamentale, ma anche mettere insieme considerazioni provenienti da ricerche in altri campi rispetto alla storiografia sull'arte e sui musei.

L'attuale percezione di una fruizione esclusivamente elitaria dei musei nel Settecento risulta, a mio avviso, fortemente condizionata dalle fonti utilizzate per la ricostruzione storica delle modalità di visita; la letteratura di viaggio, infatti, una delle poche risorse disponibili per questo tipo di indagini, è di per sé una fonte

⁷ *Ibidem*, dove continua: «Se si ha l'occasione di visitare un museo più di una volta non bisogna sprecarla poiché la seconda possiamo osservare meglio rispetto alla prima. [...] Non ci si limiti alla visita di un solo museo ma se ne visitino diversi poiché uno ha sempre qualcosa in più dell'altro. [...] Quando si è visitato un museo in compagnia se ne discuta spesso insieme poiché uno ha osservato una cosa a cui un altro non ha prestato attenzione [...]. Infine non si deve visitare un museo quando si è completamente ignoranti e inesperti poiché questo avrebbe tanta utilità quanta ne avrebbe se vi si tirasse dentro un asino. È buona cosa se prima si sfogliano alcuni dei libri che qui vengono indicati [...]. Se vi è un catalogo a disposizione, non si deve risparmiare il denaro per acquistarlo al fine di farsi un'idea, grazie alle letture ripetute, delle rarità in esso contenute».

⁸ Sorprende la scarsa attenzione specifica suscitata da questo testo e dal suo autore fino ad oggi. Esiste una edizione anastatica pubblicata da Routledge a Londra nel 1999 e recentemente l'edizione originaria è stata digitalizzata da diverse biblioteche tra cui la Bayerische Staatsbibliothek (<https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10522844_00002.html>, 25.07.2019). A quanto mi è stato possibile verificare però non ne esiste nessuna edizione critica. Particolarmente importante mi pare quindi l'edizione italiana (vedi nota 1) e il saggio di M. Picozzi, *Lo specchio del mondo*, in Neickel 1727 [2005], pp. 7-26.

⁹ Il tema negli ultimi decenni è stato più volte discusso; per un panorama della situazione europea si vedano in particolare Bennet 1995; Bjurström 1995; Sgarbozza 2010; Abi 2011.

elitaria, che seleziona all'origine chi poteva permettersi di pubblicare il resoconto della propria esperienza. Se recentemente la definizione stessa di *grandtour* come viaggio di formazione dell'aristocratico europeo è stata messa in discussione, in favore di un'idea di viaggio più ampia che nel Settecento coinvolgeva diversi strati sociali intermedi, professionisti, donne e inservienti, con motivazioni varie rispetto all'istruzione pura¹⁰, i regolamenti dei musei e gli studi specifici sui registri di accesso sembrano, come si vedrà, restituire un panorama meno esclusivo anche del pubblico dei musei.

In questo senso un paragone con le notizie intorno all'apertura pubblica delle biblioteche e al dibattito teorico sui giardini pubblici, potranno ulteriormente aiutare a comprendere la presenza, seppure ovviamente ancora non di massa, di una nuova socialità urbana rappresentata dai ceti emergenti e di nuove forme di uso degli spazi della città¹¹. Questa stessa direzione di indagine suggeriscono anche le ricerche sul consumo culturale, sull'editoria e sulla storia della lettura che recentemente hanno messo in luce un significativo cambiamento durante il XVIII secolo, nel senso di un aumento della classe alfabetizzata e del numero dei lettori, unito ad un ampliamento delle possibilità di accedere ai libri¹². Le ricerche, per esempio, sugli almanacchi, deprecati spesso dagli eruditi, ma destinati ad un pubblico urbano medio, hanno evidenziato l'esistenza di una nuova classe alfabetizzata come artigiani e piccoli commercianti, professionisti liberali, diversificati per livello di istruzione e interessi culturali¹³.

Mi sembra quindi interessante provare a ragionare su quali musei si potessero visitare nel corso del Settecento e quale tipo di pubblico fosse ammesso nelle loro sale. In questo contesto limiterò l'analisi ai musei che contenevano antichità, anche se diversi altri casi si possono enumerare per quanto riguarda le pinacoteche¹⁴.

«Because the knowledge of Nature is very necessaire to humane life, health and conveniences» Elias Ashmole nel 1686, dopo aver donato la sua raccolta di *naturalia* e *mirabilia* all'università di Oxford, stabiliva chiaramente *Statutes, Orders and Rules* per l'accesso del pubblico in quella collezione¹⁵. Prevedeva che la preziosa raccolta fosse mostrata un gruppo alla volta, sotto la guida e il controllo del custode, con l'accompagnamento di un *keeper* disponibile ad illustrare gli oggetti. Ashmole, che precisava dettagliatamente quali segmenti della collezione

¹⁰ Verhoeven 2015, in part. pp. 9-27 con bibliografia.

¹¹ Sulla formazione di un pubblico dell'arte nel Settecento diversi sono i contributi; si vedano in particolare l'ormai storico Habermas 1971; insieme a Rossi Pinelli 1994; Berger 1999; Meyer 2006 e 2010.

¹² Braida 2002; Ago, Raggio 2004; Braida, Tatti 2016.

¹³ Braida 1997.

¹⁴ La pinacoteca di Vienna, per esempio, per volere di Maria Teresa d'Austria era «ouverte à tout le monde trois jours de la semaine, sans aucune retribution»; von Mechel 1783 [trad. franc. 1784, p. XXVIII]. Su questa cfr. Meijers 1995 e 2011. Sugli strumenti per il pubblico nelle pinacoteche del Settecento vedi Hénin 2012.

¹⁵ Il documento è conservato in Bodleian Library, Manuscript Rawl. D. 864, ff. 187-189, riprodotto in Ovenell 1986, pp. 49-52.

andassero maggiormente tutelati negli armadi per evitare furti, immaginava già un'articolata struttura amministrativa e stabiliva precisi orari di accesso: tutto l'anno, tranne domenica e festivi («Unless there be an especial occasion»), dalle otto alle undici la mattina e dalle due alle cinque il pomeriggio durante l'estate, mentre dalle due alle quattro durante l'inverno¹⁶.

Questi aspetti, preoccupazione per i furti dei visitatori, struttura e compensi del personale, insieme agli orari di visita, rappresentano, come si vedrà, questioni discusse con frequenza nella gestione delle collezioni durante il Settecento, che possono essere lette come il sintomo di un cambiamento in atto; finché le raccolte restavano accessibili ad un ristretto numero di invitati, infatti, l'unico custode era spesso anche il curatore della raccolta e soprattutto non si sentiva la necessità di stabilire orari regolari di apertura. Interessante inoltre che Ashmole, nel progettare l'organizzazione del museo, facesse riferimento esplicitamente alle modalità di apertura già in uso presso la Bodleian Library della sua città.

Qualche indizio sui cambiamenti in atto tra il pubblico dei musei nel Settecento, può ricavarsi dalle osservazioni di Zacharias Conrad Von Uffenbach, viaggiatore tedesco in visita a Oxford nel 1710; Uffenbach si rammaricava che il regolamento di Ashmole venisse largamente calpestato e annotava nel proprio diario con stupore la presenza nelle sale del museo di persone umili provenienti dalla campagna, biasimando per questo il custode per aver largheggiato nei permessi di accesso a scapito della sicurezza, osservando: «Even the women are allowed up here for six pence, they run here and there, grabbling at everything and taking no rebuff from the Sub-Custos»¹⁷.

Dettagliate *Statutes and Rules Relating to the Inspection and Use of the British Museum* vennero date alle stampe nel 1759 a Londra dopo l'acquisizione della collezione Sloane nel 1753 da parte del Parlamento e il suo allestimento nella Montague House¹⁸.

L'esordio del documento precisava la necessità di nuovi provvedimenti proprio in relazione all'apertura pubblica:

This Museum, tho' chiefly designed for the use of learned and studious men, both natives and foreigners, in their researches into the several parts of knowledge; yet being a national establishment, founded by Authority of Parliament, it may be judged reasonable, that the advantages accruing from it should be rendered as general as possible. But as it is of a more extensive nature, than any other before established, it both require some particular rules and restrictions relating to the inspection, use and security there of, suited to the nature of this institution¹⁹.

¹⁶ Ivi, p. 50.

¹⁷ Quarrell 1928, pp. 2, 3, 24, 31. Il museo era incluso nelle guide della città come *The New Oxford Guide* del 1763 (p. 22). Dettagli sulla storia del museo in Parker 1870; Welch 1983; MacGregor 2001.

¹⁸ *Statutes and Rules 1759*. Sugli esordi del British Museum cfr. Miller 1974, pp. 28-63; Wilson 2002, in part. pp. 35-57 (*Access and Accessions 1759-1799*); Anderson, Caygill 2003.

¹⁹ *Statutes and Rules 1759*, pp. 5-6.

Prima di tutto si stabiliva che le sale fossero accessibili tutti i giorni tranne sabato, domenica e le altre festività dell'anno (Pasqua e *Thanksgiving* compresi); a differenza dell'Ashmolean Museum, il British osservava un orario senza pause dalle nove di mattina alle tre del pomeriggio nei mesi invernali (da settembre ad aprile) e dalle quattro alle otto del pomeriggio nei mesi estivi (giugno, luglio e agosto).

Il secondo articolo del regolamento dedicato a *The manner of admission to view the Museum* stabiliva la necessità di presentare preventivamente al portiere domanda di accesso per iscritto con l'indicazione di nome, condizione e giorni in cui si desidera vedere il museo; questi la consegnava al primo o al secondo *librarian* «and if he shall judge them proper» autorizzava l'emissione del biglietto²⁰ (fig. 1). Il regolamento specificava che non sarebbero in ogni caso stati emessi più di dieci biglietti per ogni ora e i visitatori erano tenuti a rispettare l'orario assegnato, una precisazione che fa pensare ad un numero consistente di richieste di accesso²¹. I gruppi venivano sempre accompagnati dal custode ed esisteva un preciso ordine in cui visitare il museo: prima dipartimento dei manoscritti e medaglie, poi *naturalia* e *artificialia*, alla fine le stampe; l'intera visita poteva durare al massimo tre ore, una per ogni dipartimento, e veniva scandita da un campanello che indicava la necessità di lasciare i locali. I bambini non erano ammessi nel museo ed era fatto divieto ai funzionari di accettare mance, pena l'immediata dimissione dal ruolo²².

Particolare accortezza in questa prima regolamentazione era dedicata anche alla conservazione e al controllo delle monete e medaglie, chiuse in cassetti aperti sotto stretta osservanza di un *officer*.

Il terzo articolo invece veniva interamente dedicato alle modalità di consultazione dei manoscritti, compresa una rigida restrizione nei diritti di riproduzione per cui «That no whole Manuscript, nor the greater part of any, be transcribed, without leave from the Trustees»²³.

Tutte queste norme, comprese quelle restrittive a proposito dei bambini, se da un lato possono confermare l'idea di un accesso selezionato al museo, dall'altro indicano la necessità di contenere una richiesta evidentemente in crescita; se diventava necessario stabilire un limite di età o di condizione sociale nel permesso di ingresso, si deve dedurre che quel limite potesse essere potenzialmente valicato, ossia che potesse arrivare una richiesta di accesso di quel tipo.

Anche nel caso del British Museum si possono rintracciare testimonianze di viaggiatori stranieri stupiti per la varietà dei frequentatori del museo; particolarmente significativa in questo senso la testimonianza del berlinese Karl Philip Moritz che nel 1782 scriveva:

²⁰ Ivi, p. 10.

²¹ Ivi, pp. 11-13.

²² Ivi, p. 18, Art. II, punto 16, «That no children be admitted into the Museum» e Art. II, punto 17, «That no Officer, or Servant, take any fee, reward, or gratuity, of any person whatsoever; except in such Cases as are herein after mentioned, under the penalty of immediate dismissal».

²³ Ivi, p. 22.

In general you must give in your name a fortnight before you can be admitted. But by the kindness of Mr. Woide [assistente *librarian* del museo] I got admission earlier [...] the company who saw it when I did, and in like manner, was variously composed. They were of all sorts, and some, as I believe, of the very lower classes of people of both sexes, for, as it is the property of the Nation, every one has the same 'right' – I used the term of the country – to see it that another has²⁴.

Il resoconto della visita del *grandtourist* tedesco lascia pochi dubbi in proposito: l'accesso era realmente pubblico e nel museo si potevano incontrare «Very lower classes of people of both sexes»²⁵.

Se probabilmente i musei che contenevano *mirabilia* suscitavano un più immediato interesse, alcune questioni come il ruolo del museo pubblico quale antidoto alla dispersione del patrimonio e luogo di educazione della cittadinanza diventarono presto cruciali durante il Settecento anche per le raccolte di antichità.

Il marchese Scipione Maffei, molto aggiornato su quanto succedeva in Italia e in Europa, viaggiatore colto tra Francia e Inghilterra, mentre immaginava un museo di iscrizioni per la città di Torino²⁶, progettava il Museo lapidario di Verona proprio con questi scopi²⁷. Prima ancora che venisse materialmente costruito nella *Notizia del nuovo museo d'iscrizioni*, dedicata *Alla signora contessa Adelaide Felica Canossa Tering di Seefeld*, ricordava come le epigrafi, strumenti indispensabili per la ricerca storica in quanto garanti di maggiore «sicurezza» e «verità» rispetto ai codici manoscritti,

come la maggior parte de' monumenti più importanti da cent'anni in qua son periti, e come di perire, e di perdersi fra poco minacciano anche tutti gli altri per le ingiurie del tempo, per l'incuria e per l'uso, che se ne fa nelle fabbriche; ottima cosa pareami il cercar di raccogliere il più che fosse possibile di quei, che vanno sparsi per la Città nostra, e pel Contado, e l'procurar di provvedere alla conservazion loro in avvenire²⁸.

Così nel 1732 nella *Verona illustrata* insieme alla descrizione delle più importanti gallerie cittadine, Maffei ribadiva che

Tra tutte le spoglie rimasteci dell'antichità, quelle che più insegnano, siccome quelle che assai più parlano di tutte l'altre, son l'Iscrizioni: niun genere però di monumenti meriterebbe più d'esser conservato, e custodito, eppure niun'altro è stato più miserabilmente dissipato, e negletto.

Per questo motivo andava progettando un museo di iscrizioni che fosse pubblico:

Fu pensato adunque, che per assicurarle, era necessario incastrarle, e fermarle in muro, talché non potessero più essere mosse, e ciò non in case private, né in edifizj d'altro uso, e soggetti a

²⁴ Citato da Crook 1972, p. 64.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il museo lapidario dell'università di Torino fu ordinato da Maffei tra il 1720 e il 1724; cfr. Romagnani 1985; Di Macco 2003.

²⁷ Franzoni 1976; Magagnato 1984.

²⁸ Maffei 1720, p. 197.

cambiamento, ma in costruzione a questo solo destinata, e in qualche modo di pubblica ragione, perché ogni studioso potesse approfittarsene, e niun particolare avesse mai né par né tempi a venire autorità di rimuoverle; anzi potesse ogni spirito nobile vedervi trasportate le sue con piacere²⁹.

Il museo maffeiano era un museo pubblico, aperto alla cittadinanza, dove le epigrafi non erano più trattate come oggetti di arredo, ma potevano diventare strumento di ricerca e di memoria (fig. 2).

Tra gli studiosi di antichità Maffei era senza dubbio un punto di riferimento e un modello; nel fiorire di collezioni epigrafiche di stampo scientifico che caratterizzò la metà del Settecento, si può per esempio, considerare il Museo Lapidario di Urbino, dedicato a papa Benedetto XIV e aperto al pubblico l'8 settembre 1756 per iniziativa del cardinale Gianfrancesco Stoppani³⁰. Nel suo editto Stoppani raccomandava:

a qualunque Persona di qualunque grado, stato, e condizione, ed in qualsivoglia modo Privileggiata [...] che non ardisca in qualunque modo di alterare, deturpare, o guastare alcuna di quelle cose ivi a perpetua memoria collocate; altrimenti succedendo ciò, e senza dolo, provato sommariamente il fatto, incorra oltre al risarcimento, in pena di tre tratti di corda, o di altra coercizione ad arbitrio Nostro e de' nostri successori, secondo l'età e condizione del delinquente. E se qualcuno ardisse di passar più avanti commettendo furti [...] incorrerà nella pena di cinqu'anni ad opus da estendersi anco alla galera secondo le circostanze del fatto³¹.

Anche in assenza di regolamenti precisi, si possono rilevare i segnali di una sensibilità condivisa a livello europeo per alcuni temi come quello dell'accessibilità e della inalienabilità del patrimonio.

Così era per il Museo Capitolino istituito con chirografo del 29 novembre del 1734 da papa Clemente XII, quando fece collocare la collezione di antichità appena acquistata dal cardinale Albani presso il Palazzo nuovo in Campidoglio «per la curiosità de' forestieri, e dilettanti, e comodo de' studiosi»³².

Assai difficile credo sia stabilire come venisse tradotto questo intento in termini di quantità dei visitatori, né molte testimonianze sono state rintracciate per comprenderne le caratteristiche sociali del pubblico del museo, a parte ovviamente gli artisti dell'Accademia del Nudo che erano autorizzati a frequentarne le sale fin dall'origine³³. Senza dubbio la mancanza di orari fissi

²⁹ Maffei 1732, vol. III, pp. 382-383. Tra le raccolte di antichità descritte nel dettaglio particolare attenzione Maffei dedica alla collezione Bevilacqua (con tavole incise su disegni di Giambattista Tiepolo); cfr. Marinelli 1998.

³⁰ Calabi Limentani 1984; Mennella 1993; Buonopane 1996.

³¹ Testo dell'Editto sull'inaugurazione del Lapidario, affisso ad Urbino il 9 settembre 1756, Mennella 1973, p. 119.

³² Il chirografo è conservato presso l'Archivio Storico Capitolino, *Archivio Cardarelli*, Divisione I, t. 67, mazzo VIII, 59B. Sull'origine del museo Capitolino: Pietrangeli 1963; Franceschini 1993; Franceschini, Vernesi 2005. Sulla professione dei custodi nei musei: Piva 2016.

³³ Una pionieristica ricerca di Antonia Arconti ha avviato le indagini sul pubblico di questo

di accesso e una struttura amministrativa limitata al Presidente, Alessandro Gregorio Capponi, e un sottocustode da lui nominato, a paragone con le coeve realtà inglesi fa pensare ad un'apertura piuttosto contingentata. D'altra parte si deve ricordare che il fiorire di piccole e medie collezioni antiquarie in questi anni era unito ad un processo culturale più vasto, che accomunava molti antiquari dell'epoca nella consapevolezza della relazione sempre più importante tra il lavoro individuale e il legame con il pubblico³⁴. Non si può per esempio dimenticare che lo stesso Capponi decise di donare la sua collezione di antichità al museo Kircheriano del Collegio Romano «affinché non si disperdano, come pur troppo si vede tutto il giorno accadere anche delle cose più grandi»³⁵.

Ugualmente sintomatiche mi sembrano le proteste di alcuni viaggiatori, soprattutto inglesi, che si trovano di fronte al portone del Capitolino inspiegabilmente chiuso, fonti che possono essere lette anche come in sintomo di una progressiva abitudine a considerare i musei luoghi aperti al pubblico, rispetto alla quale i musei romani non sembrano sufficientemente aggiornati³⁶. D'altra parte il fatto che Capponi si preoccupasse già nei primi mesi dell'allestimento per la sicurezza dei busti antichi, fino a progettare e far costruire dal fonditore romano Francesco Giardoni un sistema per ancorarli alle mensole dove erano esposti, denota la consapevolezza di una frequentazione non esclusivamente limitata ad un ristretto gruppo di aristocratici invitati³⁷.

museo, ma in una prospettiva di lunga durata che guarda con interesse soprattutto all'Ottocento e conclude con l'impressione che ci fossero «pochi visitatori, in prevalenza stranieri, spesso giovani dell'aristocrazia europea in viaggio di formazione» (Arconti 2005, p. 384). Sulla stessa linea Sgarbozza 2010.

³⁴ Su Capponi si vedano Donato 1993a e 1993b; Franceschini, Vernesi 2005, pp. 7-23. Maffei visitò il Museo Capitolino nel 1739, andando inoltre a vedere la collezione personale del marchese Capponi (Statue di Campidoglio, f. 66, in Franceschini, Vernesi 2005, p. 102).

³⁵ Cfr. il testamento di Capponi in Donato 1993a, p. 101.

³⁶ Scriveva, per esempio, Luigi Lanzi in visita a Roma da Firenze nel 1779 che il museo era praticamente inaccessibile: «chiuso a ogni ora»; Lanzi 2002, p. 54, n. 343. Nel 1771 John Jacob Volkmann ricordava con disappunto a proposito del Museo Pio-Clementino: «Le famose statue e il nuovo museo sono sotto la sorveglianza di un uomo che è molto difficile da trovare. Quando comincia la visita con un gruppo di persone chiude l'ingresso così noi abbiamo atteso per ore», (Bjuström 1995, p. 561). Joseph Forsyth delle sue visite nei musei romani nel 1801 ricordava con stupore: «I imaged that the Capitol of Rome and the seat of its corporations should belong to the people, and be open to the world; but I found it locked up, subdivided into different farms, and rented by different keepers. Entrance-fees are a serious expense to the curious at Rome. You pay for admission to the Pope, to the cardinals, and to all others antiquities»; (Forsyth 1813, pp. 233-234).

³⁷ Scriveva Capponi: «Fra le altre cose e provvedimenti che tutto il giorno mi tengono applicato allo stabilimento più proprio e sicuro di queste benedette statue e marmi, havendo pensato di rendere fissi et immobili da' luoghi ove ho posti li busti imperiali, le erme de' filosofi ed i pezzi più piccoli de' marmi di qualche riguardo, dopo di havere considerate e fatte le prove di diverse fermezze, mi applicai ad una che ne feci fare al signor Giardoni, bravo fonditore, consistente in un grosso filo di ottone, il quale, infilato in due occhietti, parimenti di ottone, fatti a coda di rondine, gli occhietti impiombati e nel peduccio dei busti e nel piano della tavola di marmo» (*Statue di Campidoglio*, 3 marzo 1735, f. 25, in Franceschini, Vernesi 2005, p. 57). Capponi inoltre si preoccupò di migliorare controllo e servizio di accoglienza dei giovani che andavano a copiare.

Ad un pubblico differenziato per cultura e possibilità economiche faceva riferimento anche la diversa produzione di cataloghi dei musei in questi anni³⁸. Lo stesso museo infatti poteva di frequente godere di una varietà di strumenti a stampa per il pubblico: per il museo Capitolino mentre si pubblicava il lussuoso catalogo in folio, riccamente illustrato dai migliori incisori dell'epoca, con il testo latino di Giovanni Gaetano Bottari³⁹, nell'anno del Giubileo del 1750 veniva dato alle stampe un libretto tascabile, indirizzato a pellegrini e viaggiatori. Il *Museo Capitolino o sia Descrizione delle Statue, Busti, Bassirilievi, Urne Sepolcrali, Iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità*, attribuito al marchese Giampietro Lucatelli veniva così stampato perché: «servire potesse di guida a quelli, che a vedere il museo capitolino si portano, e desse al Pubblico la distinta fedele notizia di tutto ciò, che in esso custodito viene con quell'ordine maggiore, che la grande varietà delle cose ha permesso di stabilire»⁴⁰.

Analogamente anche il museo Pio-Clementino nel giro di pochi anni vide uscire a stampa l'imponente catalogo di Giambattista ed Ennio Quirino Visconti, pubblicato in otto tomi in folio tra il 1782 e il 1807, insieme al sintetico catalogo tascabile bilingue, italiano e francese, realizzato da Pasquale Massi nel 1792; il curatore precisava di averlo pubblicato perché l'edizione dei Visconti «non è a portata di tutti, e per la spesa, e per l'erudizione, di cui è ricca: oltre ciò non è tascabile, non siegue i monumenti secondo i siti ove son collocati; onde non può servir di guida al forestiero che ami visitare il Museo con istruzione e diletto»⁴¹.

La raccolta di antichità dei pontefici, d'altra parte, pur essendo uno dei musei più noti in Europa, fino all'arrivo dei francesi a Roma veniva aperto al pubblico generale solo la Settimana Santa, nell'ambito delle molte manifestazioni previste ogni anno in quel periodo nella capitale pontificia⁴². Era questa l'apertura generalizzata, ma la collezione di sculture con tutta evidenza poteva essere visitata su richiesta anche in altri momenti dell'anno, come testimoniano le relazioni di viaggio di colti aristocratici europei e le splendide incisioni acquarellate di Vincenzo Feoli⁴³ (figg. 3, 4, 5). A pochi doveva essere anche probabilmente riservata la visita a lume di candela, un'abitudine registrata da diversi osservatori come peculiarità dei musei romani di antichità⁴⁴.

L'apertura di una raccolta privata al pubblico come concessione e munificenza del proprietario in nome dell'utilità del patrimonio artistico per la comunità rappresenta un'istanza più volte richiamata anche in realtà meno centrali durante il Settecento.

³⁸ Sull'editoria d'arte in questi anni: Infelise 1988; Schnapper 1995; Tavoni, Waquet 1997.

³⁹ Bottari 1741-1782. Su questo cfr. Rossi Pinelli 2005.

⁴⁰ Lucatelli 1750, in part. p. 6. Nello stesso anno Lucatelli pubblica *Del porto di Ostia e della maniera usata da' romani nel fabbricare i porti nel Mediterraneo dissertazione del marchese Giampietro Lucarelli*, mentre nel 1757 *Notizie istoriche concernenti la testa di S. Sebastiano martire che si custodisce, e si venera nella chiesa de' SS. Quattro Coronati di Roma*.

⁴¹ Massi 1792, p. 3; Visconti G., Visconti E.Q. 1782-1807.

⁴² *Diario di Roma*, 17 aprile 1784, n. 970, pp. 2-4; cfr. Piva 2007, in part. pp. 221-227.

⁴³ Sulle incisioni di Feoli del Museo Pio-Clementino, Gioli 2012.

⁴⁴ Pietrangeli 1961; Arconti 2005, in part. p. 385.

Il Museo Biscari di Catania, per esempio, fu aperto da conte Ignazio Paterò Castello di Biscari nel proprio palazzo nel 1758. Ricordava l'antiquario e bibliotecario Domenico Sestini:

Sembrava intanto al Nobilissimo soggetto che le sue belle idee troppo fossero limitate, se in proprio soltanto seguitato avesse a' godere de' Tesori scientifici, ed eruditi, non meno che vaghi e dilettevoli da esso con tante spese e fatiche raccolti e conservati. Volle perciò far parte de' medesimi anche a pubblica utilità, per decoro della Patria, e per modo degli studiosi⁴⁵.

Una medaglia commemorativa ricordava l'apertura del museo «publicae utilitati / patriae decori / studiosorum commodo / museum contruixit / catenae / anno MDCCLVII» (fig. 6).

Un'apertura verso il pubblico più ampio sembra richiamare già nel Seicento il cardinale Scipione Borghese nell'accesso ai giardini della propria villa fuori porta Salaria, almeno stando all'iscrizione in latino posta sulla cosiddetta "Prospettiva del Teatro", parte del secondo recinto della villa (oggi a ridosso del Parco dei Daini) che riportava: «Io custode di Villa Borghese questo pubblicamente dichiaro: chiunque tu sia, purché da uomo libero non temere qui impacci di regolamenti, va pure dove vuoi, domanda quel che desideri, vai via quando vuoi, queste delizie sono fatte più per gli estranei che per il padrone»⁴⁶. Arricchita negli ultimi decenni del Settecento del Museo Gabino allestito da Ennio Quirino Visconti, su incarico del principe Marcantonio, per esporre le antichità dello scavo di Gabi, la villa Borghese ritorna nelle memorie dei viaggiatori come uno dei luoghi di proprietà privata più accessibili al pubblico⁴⁷. Il bergamasco Donato Andrea Fantoni sottolineava come fosse stato per lui difficile vedere le raccolte dell'aristocrazia romana, «belli palazzi assai, ma io li vedo solo di fuori poiché andando di dentro bisogna pagare», mentre all'ingresso di Villa Borghese non era stato necessario sborsare la consueta mancia richiesta dai portieri⁴⁸. Ugualmente l'architetto svizzero Béat de Hennezel, in visita a Roma tra il 1792 e il 1793, nel suo diario annotava che la villa era «ouverte à tout le monde sans distinction excepté aux mandrians»⁴⁹. D'altra parte nel 1791 in occasione della

⁴⁵ Sestini 1776, p. VIII. Inoltre aggiungeva: «Ma per animare anche maggiormente i Virtuosi a valersi del comodo dato loro, volle altresì che lo stesso Museo, ed il Gabinetto d'Istoria Naturale fossero aperti a comodo e beneficio della celebre Accademia degli Etnei» (p. IX) e ricordava come in occasione della prima apertura venne recitata dagli Accademici «una bellissima Canzone alludente a questo fausto avvenimento» (pp. X-XI). Sul museo, Pafumi 2006.

⁴⁶ L'epigrafe è stata recentemente spostata in deposito presso il Museo Lapidario Vaticano. Diversi viaggiatori del Seicento e del Settecento ne annotavano il contenuto e la trascrizione del testo in latino. Si veda per esempio Bonifacio 1652, p. 288 e Forsyth 1813, p. 236.

⁴⁷ Campitelli 1998 e 2003; Paul 2016.

⁴⁸ Fantoni 1977, pp. 143-144; lettera inviata al padre da Roma il 1 novembre 1766, dove prosegue: «si vede fuori dalla città alcuni palazzi di questi principi romani, dove vanno l'autunno, e queste si chiamano Ville con il nome del padrone. Di queste ne ho vedute due sole e sono Villa Albani e Villa Borghese, quelli è la più bella. In queste non ho pagato niente perché mi son ficcato in molti che andavan a vedere, et io pure ho veduto. In questi palazzi le rarità belle che ci sono, sono statue e robbe antiche».

⁴⁹ de Herdt 1990; Netz 2009.

fine dei lavori di allestimento del museo Gabino il *Diario* del Chracas ricordava «numerossimo fu il concorso di ogni ceto di persone per goder l'amenità della medesima»⁵⁰.

Durante il Settecento questa tendenza si diffuse progressivamente; non era infrequente che anche le grandi casate nobiliari, concedessero accesso alle proprie collezioni con regolari aperture⁵¹. Così era per la collezione Farsetti di Venezia, aperta ufficialmente al pubblico il 13 giugno del 1755, quando venne anche nominato conservatore l'artista bolognese Ventura Furlani⁵². Questa residenza divenne, come è noto, una sorta di accademia pubblica di disegno dove giovani artisti potevano formarsi copiando le sculture antiche conservate nella collezione⁵³.

In qualche modo accessibili dovevano essere anche la raccolta di Palazzo Pisani e quella della famiglia Nani a Venezia⁵⁴ (fig. 7), descritta nel dettaglio nelle sue *Cartas familiares* dal padre gesuita spagnolo Juan Andrés⁵⁵. Guidato dall'abate Asemani, Andrés riuscì infatti a visitare la biblioteca della “nobilissima casa Nani” e il contiguo “museo lapidario”. A questo proposito aggiungeva: «El noble y generoso Caballero Nani no se contenta con ir aumentando y enriqueciendo mas y mas cada uno de estos ramos, sino que de todo ha querido hacer partícipe el publico»⁵⁶.

Interessante sotto questo aspetto il punto di vista Andrés, viaggiatore non aristocratico, transitato dalla Spagna all'Italia dopo l'abolizione del proprio ordine religioso, che osservava con spirito critico verso il proprio paese di origine:

Quanto me alegrara de que entre los nuestros se introduxese un gusto semejante, y que entre las glorias de sus casas contasen una excelente y selecta biblioteca! Qualquiera de esos Señores, que gusta millares de pesos sin saber como, y que apenas es conocido de sus parientes, de sus criados y de sus ganapanes, si desea adquirir nombre en toda la Europa, basta que por algunos pocos años emplee tres ó quatro mil pesos, ó en adquirir libros ó codices escogidos

⁵⁰ *Diario ordinario di Roma*, Chracas, 5 Novembre 1791, n. 1758.

⁵¹ Bjuström 1995.

⁵² Grazie ai Notatori di Pietro Gradenigo si conosce la data di apertura del Museo Farsetti, registrata al 13 giugno 1755: «Cortese condiscendenza del N.H. Abbate Filippo Farsetti fu G. Ant.o Fran.co K.r onde secondare in questa Patria l'importante Scuola del buon Disegno si a Pittori, ch' a Scultori, mediante aver esposti nel di lui Palazzo a S. Luca assai sontuose Statue, e principalissimi costosi modelli con gran spesa fatti eseguire altrove, e principalmente esportati da Roma»; cfr. Livan 1942, p. 16.

⁵³ Androsov 1991; Nepi Scirè 1998.

⁵⁴ Sulla collezione e i suoi criteri di allestimento Favaretto 1991; Favaretto 2018. Le incisioni sono tratte da *Indici e tavole dei marmi antichi scritti e figurati componenti il Museo Nani*, s.l., 1791.

⁵⁵ Andrés 1786-1793, vol. III, dove descrive: la biblioteca e il museo di Palazzo Pisani, che dice aperti al pubblico (p. 90); il laboratorio di restauro dei dipinti («Collegio para reparar las pinturas») allestito presso il Refettorio della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (pp. 123-125); «nobilissima casa Nani» (pp. 185-196). Su questo interessante osservatore del mondo artistico italiano cfr. Mazzeo 1965.

⁵⁶ Andrés 1786-1793, vol. III, p. 196.

con inteligencia y con gusto, ó en formar un museo numismatico, ó lapidario, ó de historia natural, ó en juntar buenas maquinas fisicas, ó instrimentos astronomicos, ó en otras cosas literarias, y puede estar seguro de que en poco tiempo correrá con aplauso su nombre por toda la culta Europa⁵⁷.

Andrés significativamente ricordava che ad allestire una biblioteca in quell'epoca «No son solo los Caballeros y Señores los que las tienen muy ricas, sino tambien varios particulares de todas clases» e aggiungeva che persone di tutte le classi sociali a Venezia acquistavano libri: «entre los Abogados, entre los Secretarios, [...] y las hay en todas las demas clases de personas de modo»⁵⁸.

Venezia d'altra parte rappresentava nel XVIII secolo una della città più attive sul fronte della stampa e dell'editoria per l'arte, i cittadini e i viaggiatori potevano godere anche della Biblioteca Marciana istituita fin dalla metà del Cinquecento⁵⁹. Nell'Antisala della biblioteca si era stabilito venissero collocate le antichità della famiglia Grimani donate con legato alla Serenissima. Dopo che nel 1729 un'esplosione in una bottega sottostante la libreria aveva danneggiato il pavimento e reso necessario il restauro e riallestimento delle antichità «collo scopo di tutelare la pubblica sostanza»⁶⁰, il Procuratore Domenico Tiepolo incaricava Anton Maria Zanetti di Alessandro di disegnarle singolarmente e farne un esatto catalogo. I disegni a matita rossa e la relativa descrizione, insieme alla riproduzione delle quattro pareti della sala allestite con le sculture (fig. 8), sono ancora conservati in Marciana e Zanetti ricevette dal Senato come riconoscimento «quale marca visibile del pubblico gradimento [...] una medaglia d'oro del valore intrinseco di zecchini sessanta»⁶¹. Numerosi sono gli osservatori che nel Settecento apprezzano la biblioteca pubblica e insieme il suo Statuario o museo; il conte Caylus in visita a Venezia nel 1715 ricordava anche le modalità di accesso: «Elle est ouverte trois fois la semaine, le matin elle est publique»⁶².

⁵⁷ Ivi, pp. 197-198: «Quanto mi rallegrerebbe se tra i nostri si introducesse un gusto simile, e che tra le glorie della casata si contasse una eccellente e selezionata biblioteca! Qualunque di questi signori, che guadagnano denaro senza sapere come, e che sono appena conosciuti dai loro parenti, dai loro figli se desiderano acquisire un nome in tutta Europa, basta che per pochi anni impieghino tre o quattromila pesos, o ad acquistare libri o codici sconosciuti con intelligenza e con gusto, o a formare un museo numismatico, o lapidario, o di storia naturale, o a mettere insieme buone macchine fisiche, o strumenti astronomici, o altre cose letterarie, e possono star sicuri che in poco tempo il suo nome correrà con applauso per tutta la colta Europa».

⁵⁸ Ivi, pp. 200, 206. Andrés describe nel dettaglio la biblioteca di Amadeo Svayer, commerciante tedesco stabilitosi a Venezia (pp. 200-203) e quella del dottor Piantoni (pp. 203-206).

⁵⁹ Zorzi 1987 e 1988; Favretto 1997.

⁶⁰ Valentinelli 1866, pp. XVIII-XX.

⁶¹ Ivi, p. XX. *Rappresentazione in disegno delle quattro pareti e piedistalli dell'Antisala della Libreria di S. Marco, colle Statue, Busti ecc. che vi si veggono*, in Biblioteca Marciana, Cod. Marc., It. IV, 123 (=10040); il manoscritto con il disegno di ciascuna scultura a sanguigna è Cod. marc. It. IV, 65 (=5068).

⁶² Caylus 1914, p. 94. La notizia è confermata da Andrés 1786-1793, vol. III, pp. 49-50, che precisa come il museo fosse aperto e fosse anche possibile chiedere al custode di vedere i bronzetti che erano custoditi negli armadi. Favretto 1997, pp. 310-313 contiene un'antologia delle osservazioni dei viaggiatori tra Seicento e primi Ottocento.

D'altra parte il numero delle biblioteche pubbliche in Europa andò ampliandosi progressivamente durante il Settecento sia come gesto di munificenza dei proprietari, sia su iniziativa di istituzioni cittadine e Accademie, offrendo orari di apertura ben determinati e nuove possibilità di accesso alla lettura⁶³.

Tra gli esempi più noti c'è quello dell'erudito Antonio Magliabechi, il quale lasciò nel 1714 alla città di Firenze la propria biblioteca «a beneficio universale della città, e specialmente per li poveri chierici, sacerdoti e secolari, che non hanno il modo di comprar libri e potere studiare»⁶⁴. Grazie al granduca Gian Gastone de' Medici il 25 dicembre 1736 veniva istituito il diritto di stampa con obbligo di deposito legale dei libri presso la Magliabechiana da parte dei tipografi fiorentini e nel 1747 la biblioteca venne aperta al pubblico⁶⁵. Analoga scelta veniva fatta, per esempio, in uno stretto giro di anni dalla biblioteca Corsini di Roma (1756) e dalla biblioteca Palatina di Parma (1761); nell'Ambrosiana di Milano, aperta già dal 1609 a chiunque fosse in grado di leggere e scrivere, Johnatan Richardson ricordava che erano a disposizione degli studiosi speciali lenti adatte a decifrare i codici leonardeschi⁶⁶.

A Parigi d'altra parte Filippo d'Orleans nel 1720 faceva trasferire la biblioteca Reale a rue de Richelieu perché fosse più accessibile agli studiosi, mentre l'ingresso nella pinacoteca aveva un regolamento più restrittivo, essendo consentito solo agli aristocratici e ai *connesseurs* che potessero presentare una raccomandazione⁶⁷. Nel Jardin de les Tuileries viceversa per regolamento potevano entrare tutti, eccetto domestici, soldati e gente mal vestita. Scriveva la *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*:

Le Prince ayant désiré que le public puisse faire le tour du jardin à ouvert, s'est déterminé, en attendant la construction de son Palais, à faire élever des promenoirs provisoires [...] La quantité de Marchands de tour genres qui s'y sont établis, ainsi que sous les galeries qui font le pourtour du jardin, les différens Specitacles qui y sont rassemblés, les Billards de toutes formes qui l'on trouve, font de ce lieu une espèce de foire perpétuelle & très-agréable⁶⁸.

Da almeno un secolo, infatti, nelle grandi capitali europee i giardini reali venivano aperti al pubblico⁶⁹. A Berlino nel 1649 il Grande Elettore aveva aperto al pubblico il Tiergarten, mentre a Vienna la tenuta di caccia del Prater secondo la *Theorie de l'art de jardins* di Hirschfeld durante il Settecento aveva visto un progressivo ampliamento degli accessi:

⁶³ Bock 1995, in part. pp. 67-68; Petrella 2008; Barzazi 2009; Raines 2013.

⁶⁴ Testamento dettato da Antonio Magliabechi ad Anton Francesco Marmi in Mannelli Gaggioli 2000, app. doc. 2, pp. 174-182 (p. 176).

⁶⁵ Sul dibattito in merito all'apertura della biblioteca cfr. Mannelli Gaggioli 2000, pp. 143-172.

⁶⁶ Richardson 1722, p. 24: «one reads easily with a Glass they have for that purpose». Per l'apertura della Corsini cfr. Pinto 1956, pp. 34, 51.

⁶⁷ Le Prince 1782; cfr. Chapron 2015. Sull'accessibilità delle collezioni a Parigi in questi anni cfr. Jollet 2000.

⁶⁸ Thierry 1787, p. 271.

⁶⁹ Panzini 1993.

In passato era aperto solo alle carrozze della nobiltà; ma la magnanima umanità di Giuseppe ne ha permesso l'ingresso a tutti, a piedi, a cavallo, in carrozza. Da allora sono sorte negli spiazzi aperti tende, capanne, padiglioni in cui si possono avere rinfreschi, trovare giostre, giochi e divertimenti⁷⁰.

Durante il XVIII secolo si moltiplicarono i progetti per spazi verdi pensati appositamente per tutti i cittadini. A Firenze Pietro Leopoldo di Lorena, nell'ambito di un ambizioso programma di riforme che coinvolgeva anche la Galleria degli Uffizi, aveva aperto al pubblico un giardino alla francese fuori porta San Gallo⁷¹. Canova lo ricordava come «un giardino pubblico che con grandissimo concorso viene frequentato da persone che vi vanno a spasegiare»⁷².

Nel giardino pubblico di Milano, progettato tra il 1782 e il 1788 da Giuseppe Piermarini, secondo la *Guida per gli Amanti delle Belle Arti* del Bianconi era possibile «godere dell'ampio comodo giuoco del Pallone, e di una Casa pulitamente ridotta, in cui piacevoli onesti comodi vi debbono essere a pubblico divertimento»⁷³.

Il Real Passeggio di Napoli, voluto da Ferdinando IV su progetto di Carlo Vanvitelli⁷⁴, aveva un accesso controllato da guardie che garantivano il rispetto del regolamento per la frequentazione: «Non si lasceranno entrare nella R. Villa né persone in livrea, né mendicanti di qualunque sorte, dopo le 24 non si faranno passare né preti, né frati vestiti a lungo, né di giorno né di notte si lasceranno entrare soldati armati, né donne di cattivo odore»⁷⁵. Un regolamento, anche questo, che può essere letto da due punti di vista: se da un lato denota come i Borbone considerassero l'accesso alle proprietà reali in modo ancora restrittivo, cosa estesa anche agli scavi archeologici e ai musei⁷⁶, d'altra parte la necessità di stabilire precise limitazioni può essere considerata come il sintomo di una richiesta di accesso ben più allargata.

Prato della Valle a Padova non aveva né cancellate, né sistemi di chiusura e si andava configurando durante il Settecento come uno spazio urbano molto articolato, fatto di ambienti differenziati che comprendevano un'area di fiera, giochi, un percorso per le carrozze, e perfino un canale navigabile con piccole imbarcazioni guidate da gondolieri. Particolarmente interessante che nel giardino fosse inclusa una «gran Pinacoteca, o sia raccolta di statue rappresentanti uomini illustri d'ogni Nazione»⁷⁷.

⁷⁰ C.C. H. Hirschfeld, *Theorie de l'art de jardins*, Leipzig 1779-1785, p. 76.

⁷¹ Panzini 1993, pp. 70-71.

⁷² Canova 1959, f. 43, p. 20.

⁷³ Bianconi 1787, p. 80.

⁷⁴ Strazzullo 1985.

⁷⁵ Archivio di Stato di Napoli, *Casa Reale antica*, 1 inventario, fascio 1270, in Panzini 1993, p. 75.

⁷⁶ L'accesso agli scavi di Ercolano e Pompei era rigidamente normato e molti viaggiatori dell'epoca si lamentavano della scarsa accessibilità; cfr. Fittipaldi 1995, pp. 22-23.

⁷⁷ Azzi Visentini 1988, p. 146. Cfr. Palazzolo 2010; Zucconi 2012.

Le caratteristiche di questi spazi, non più giardini aristocratici concessi per munificenza alla fruizione pubblica, ma veri luoghi verdi pensati per il pubblico, erano discusse nei trattati teorici sull'arte della costruzione dei giardini, dove venivano progressivamente differenziati con discussioni specifiche sulle loro forme e funzionalità⁷⁸. Scriveva in proposito Jacques-Francois Blondel nel *Cours d'architecture ou traité de la décoration* del 1773: «Les Jardins publics doivent être tout autrement traités que ceux des particulieres»⁷⁹. Christian Cajus Lorenz Hirschfeld nella *Theorie der Gardtenkunst* precisava: «Questi luoghi sono destinati a fornire l'occasione di fare esercizio, di respirare all'aria piena, di rilassarsi dagli affari, di intrattenere conversazioni. [...] i giardini pubblici dovranno essere visti come un bisogno importante per gli abitanti delle città»⁸⁰. Le indicazioni progettuali differenziavano chiaramente il giardino pubblico da quello aristocratico anche nella scelta delle sculture da distribuire nel verde:

Le opere costose dell'arte, le decorazioni eleganti e le piante rare che esigono cura non convengono a questo tipo di giardino. Tuttavia vi si possono collocare opere adatte a produrre impressioni utili sulla folla. Parrebbe proprio questo il luogo conveniente a disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria. Possono essere situate nei luoghi più acconci, per ricavarne effetti oltremodo vantaggiosi, costruzioni che offrano quadri dedicati alla storia della nazione, statue erette a ricordo di benefattori defunti, monumenti che, muniti di iscrizioni istruttive, rammentino fatti e avvenimenti considerevoli: devono però essere bandite le urne e ogni altro segno di dolore⁸¹.

Se si guarda simultaneamente al fenomeno di crescente apertura di biblioteche e giardini pubblici, anche l'accesso a pinacoteche e collezioni di antichità nel Settecento appare più comprensibile. «Disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria», funzione che Hirschfeld riconosce al giardino pubblico adeguatamente arredato, evoca l'utilità che più volte veniva attribuita anche alle raccolte d'arte.

I rari ma preziosi studi sulla composizione sociale del pubblico che frequentava i musei nel Settecento hanno recentemente messo in evidenza una realtà ben più sfaccettata rispetto alla testimonianza dei soli viaggiatori aristocratici.

Una delle ricerche più interessanti riguarda senz'altro l'analisi dei registri di ingresso degli Uffizi negli anni Settanta e Ottanta del secolo condotta da Anna Florida⁸². La collezione dei Medici aveva visto, come è noto, importanti riforme

⁷⁸ Panzini 1993, pp. 119-125.

⁷⁹ Blondel 1771-1777, vol. IV, p. 14.

⁸⁰ Hirschfeld 1779-1785, vol. 5, p. 72. Il testo venne subito tradotto in francese e pubblicato dallo stesso editore per una più ampia diffusione come *Théorie De l'Art Des Jardins par C.C.L. Hirschfeld, Conseiller de Justice de S. M. Danoise & Professeur de Philosophie & der Beaux-Arts dans l'Université de Kiel. Traduit de L'Allemand*. Su questo cfr. Panzini 1993, pp. 123-124.

⁸¹ Hirschfeld 1779-1785, vol. 5, p. 75.

⁸² Florida 2007.

sul piano organizzativo e museologico con l'arrivo di Pietro Leopoldo di Lorena alla guida di Firenze⁸³. Già con la *Formula Riccardiana* si era tentato nel 1763 di regolamentare la pratica delle mance che venivano richieste dai custodi all'ingresso del museo⁸⁴, ma furono i «Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria», voluti da Pietro Leopoldo nel 1769, a stabilire definitivamente orari e modalità di apertura al pubblico, insieme ad una serie di indicazioni molto precise per la manutenzione ordinaria delle sculture e dei dipinti⁸⁵. Da quella data la Galleria degli Uffizi venne aperta «ogni mattina, fuorché ne' giorni di Festa. Il dopopranzo si terrà sempre chiusa quantunque si possono dare de' casi straordinari che obblighino ad aprirla»⁸⁶. Il 24 giugno, giorno di San Giovanni patrono di Firenze, era prevista un'apertura straordinaria, tanto da richiedere una «guardia di rinforzo, la quale trattenga il popolo tanto di città che di campagna, il quale suol concorrere e prima e dopo detta festività, perché le guardie al cancello e nei corridori, essendo vecchie, non son bastanti a far da argine o a reprimere la folla», come ebbe modo di annotare il direttore Pelli⁸⁷. Le mance vennero ufficialmente abolite e non esistevano particolari limitazioni se non l'indicazione che il portinaio non concedesse «accesso ne' corridoi alla Servitù, ed a gente vile»⁸⁸.

L'analisi del registro di ingresso, pur essendo un materiale disomogeneo, consente alcune valutazioni più precise riguardo alla composizione del pubblico del museo: Anna Floridia ha infatti osservato prima di tutto la prevalenza di pubblico italiano su quello straniero, praticamente il doppio uno dell'altro, con una netta maggioranza di visitatori toscani, seguiti da emiliani, veneti, liguri e lombardi⁸⁹.

⁸³ Lanzi 1782; Barocchi, Ragionieri 1983; Spalletti 2010.

⁸⁴ La *Formula Riccardiana* stabiliva infatti che le mance venissero depositate in un'unica cassetta e suddivise a fine mese per due terzi al Primo Custode e per il terzo rimanente tra il primo aiuto custode e gli altri collaboratori. Il documento è datato 13 novembre 1763 e firmato dal Guardaroba Maggiore Vincenzo Riccardi; Floridia 2007, pp. 27-28, nota 23.

⁸⁵ Era richiesto ai funzionari che lavoravano nel museo un abbigliamento appropriato e un comportamento che non «disconvenga alla maestà del Luogo», mentre solo al Direttore era concesso di spostare o rimuovere gli oggetti della collezione. Veniva prescritto che «in qualunque stagione impiegheranno le prime ore fino alle 10 a rivedere e spolverare le Statue, i Busti, le Finestre e mura de' Corridori perché non vi sia mai nulla, che offenda l'occhio, e quando osservino cosa guasta e bisognosa di riparo, ne prendano ricordo, per farne subito inteso il Direttore». Un incarico particolare era poi assegnato al secondo aiuto custode e al portinaio che due volte all'anno dovevano occuparsi delle «spolverature generali» di tutte le sale «per ben pulire, e con diligenza i Quadri in esse contenuti». Durante i mesi più caldi, per garantire il mantenimento di un buon microclima all'interno degli ambienti, tutti i funzionari dovevano infine fare: «ogni mattina il giro delle stanze [...] per innaffiare i pavimenti, e aprire le finestre, che torneranno a chiudere, quando il sole sarà cocente». Si vedano in particolare Artt. VII-VIII, XIII. Sul regolamento e il funzionamento degli Uffizi in epoca lorenesa cfr. Incerpi 1982; Pellegrini 1982, dove il regolamento è trascritto a pp. 297-301.

⁸⁶ *Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria*, art. VI.

⁸⁷ Fileti Mazza, Tomasello 2003, p. 90.

⁸⁸ *Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria*, art. I.

⁸⁹ Le annotazioni che hanno consentito l'accertamento della provenienza sono poco più del 52% dei casi, ma di queste il 35% è risultato di visitatori italiani e il 17% di stranieri. Cfr. Floridia 2007, pp. 51-54. Il grafico a p. 53 riassume nel dettaglio la provenienza geografica dei visitatori

Se i dati numerici, come è prevedibile, non sono nemmeno paragonabili a quelli secoli successivi⁹⁰, buona parte dei visitatori appartenevano alla classe dirigente cittadina, compresi commercianti e piccoli professionisti, che tornavano anche ripetutamente nelle sale della Galleria; interessante mi pare inoltre sottolineare come venissero registrati all'ingresso anche diverse figure intermedie come ciceroni o accompagnatori, ma anche corrieri, camerieri, cuochi, musicisti, commedianti, ballerine, orologiai, un «pesciaiuolo», un «pentolaio», una «tappezziera» e diverse ostesse, la cui presenza rappresenta, come osserva la Floridia, «un dato di indiscutibile significato»⁹¹.

Questo dato può sembrare stupefacente, ma in alcuni casi trova riscontro nelle parole dei viaggiatori. Juan Andrés, come si è visto, riservava particolare attenzione alla questione del pubblico dell'arte e dell'ambiente romano osservava: «Addirittura cocchieri e servitori, i più semplici artigiani e la plebe si vedono spesso osservare una statua o un dipinto ed esprimere la loro opinione buona o cattiva»⁹².

Almeno due ricerche consentono di affermare che il pubblico degli Uffizi non fosse un *unicum* nel panorama dei musei europei. L'analisi dei registri di ingresso nel Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, creato dallo stesso Pietro Leopoldo proprio a seguito del riordinamento della raccolta medicea, evidenzia come anche in questo caso più della metà dei visitatori fossero fiorentini, mentre per il resto la maggior parte provenissero dalle regioni limitrofe e solo l'8% fossero stranieri europei⁹³. Il museo era aperto tre giorni alla settimana per l'intera giornata ed era totalmente gratuito. L'analisi del pubblico, condotta da Elisa Fontanelli, ha messo in evidenza un'affluenza numericamente ben più consistente rispetto alla Galleria, una notevole percentuale di visitatrici donne e di bambini, ai quali era concesso l'accesso⁹⁴. In questo caso, anche favorita dalla tipologia della collezione, l'indagine ha rilevato che «assoluta protagonista del museo, oltre che fiorentina, è la classe borghese»⁹⁵.

Consapevole dei diversi livelli di fruizione di questo tipo di collezioni sembrava d'altra parte Vincenzo Follini quando descriveva il museo dove

italiani, interessante che dal Lazio (e quindi da Roma) venissero quasi la metà dei visitatori della Campania.

⁹⁰ Floridia 2007 ha calcolato un picco massimo di afflusso di 2400 persone, con una frequenza annuale intorno 1600-2000 persone. In assenza di confronti coevi non credo sia possibile fare alcuna valutazione di questi numeri. Certamente si tratta di una frequentazione assai più limitata rispetto per esempio a quella dei Salons parigini che però godevano di una tradizione ben consolidata e di un'attenzione critica di tutt'altro livello; Legrand 1995.

⁹¹ Floridia 2007, pp. 73-74. Questi dati contraddicono in parte le pur dettagliate ricostruzioni di Borroni 1991 basate però esclusivamente sui diari dei viaggiatori.

⁹² Andrés 1786-1793, vol. I, p. 216.

⁹³ Fontanelli 2013 basato sui registri dei visitatori del museo dal 1783 al 1788.

⁹⁴ Le donne costituiscono più di un quarto del totale dei visitatori; *ivi*, pp. 278-279.

⁹⁵ *Ivi*, p. 277. Sul totale di accessi registrati Fontanelli ha contato poco più di 1000 nobili, 2200 religiosi, 900 professionisti e 31000 appartenenti al terzo stato.

Il Filosofo specola e contempla; il Curioso ritrova inaspettate cognizioni dalla semplice osservazione, e l'Artefice vi ravvisa le specie e le varietà dei corpi che possono esser' utili all'arte sua [...] e finalmente tutti in generale vi acquistano le nuove idee, imparano a conoscere la natura e viepiù ammirare il Creatore nella varietà immensa delle produzioni⁹⁶.

Ulteriore conferma di una frequentazione non esclusivamente elitaria delle collezioni di questi anni viene dalle ricerche condotte per il Kunst und Naturalienkabinett di Braunschweig aperto al pubblico nel 1754⁹⁷. Il regolamento emanato nel 1781 prevedeva che la visita durasse due ore, prescriveva il divieto di toccare gli oggetti, a meno che non fossero consegnati dal custode e vietava l'ingresso ai cani. Sul modello del British Museum, la richiesta di ingresso andava presentata preventivamente, veniva rilasciato un biglietto prestampato e compilato con l'indicazione del nome, ora e data della visita (fig. 9), che era in ogni caso completamente gratuita⁹⁸.

Un'analisi del libro dei visitatori del Kunst und Naturalienkabinett, redatto a partire dal 1754, ha rilevato come la maggior parte del pubblico provenisse dalla Germania settentrionale, ma anche da altre aree dell'Europa come Inghilterra, Svezia, Danimarca, Olanda, Austria e Svizzera. Insieme ai viaggiatori aristocratici, la parte numericamente prevalente era costituita da mercanti, che si trovavano a Braunschweig per motivi di lavoro e che talvolta portavano con sé le loro famiglie; durante gli anni della guerra e l'occupazione da parte dei francesi si trovano annotati nel libro perfino ufficiali e soldati delle truppe nemiche⁹⁹.

L'insieme di questi dati senza dubbio sovverte l'immagine del pubblico dei musei passata nella storiografia attraverso le fonti letterarie, che consentono di recuperare solo una parte delle testimonianze e restituiscono un'idea di musei settecenteschi destinati esclusivamente ai viaggiatori stranieri del *grandtour*.

L'interesse suscitato dall'apertura pubblica dei musei presso la nuova classe borghese documentato dai registri di accesso, invece, ben si accorda con le indagini dedicate al collezionismo d'arte nei circuiti di medio e basso livello, che hanno da tempo messo in evidenza un mercato alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici¹⁰⁰.

L'apertura al pubblico delle sale del Louvre dopo la caduta della monarchia si configura così come l'evento conclusivo di un processo già in atto da tempo¹⁰¹. Così nei primi anni dopo l'inaugurazione del 1793 gli sforzi della *Commission du*

⁹⁶ Follini 1789-1802, vol. VIII, pp. 181-182.

⁹⁷ Cfr. Frink 1954; Walz, Wenzel 2004.

⁹⁸ Matuschek 2004, in part. pp. 91, 94.

⁹⁹ Ivi, pp. 90-93. Bisogna ricordare che nel libro dei visitatori di questo museo non venivano annotati i cittadini di Braunschweig ma solo i forestieri.

¹⁰⁰ Barroero 2001; Coen 2004; Donato 2004; Coen 2010, in part. pp. 227-268.

¹⁰¹ Le Muséum Central des Arts aprì le porte il 10 agosto 1793 per il primo anniversario della caduta della monarchia, anche se il pubblico fu ammesso solo il 18 novembre per la mostra preparata dalla Commission du Museum; cfr. Cantarel Besson 1981; McClellan 1994; Rosenberg 1999.

Museum erano rivolti a regolamentare i comportamenti all'interno delle sale: si rese necessario, per esempio, invitare: «les citoyens qui y travaillent à s'abstenir de tous jeux, de tous chants, de tous badinages; un lieu d'étude n'étant point une arène ni un théâtre mais le sanctuaire du silence et de la méditation»¹⁰². Ugualmente per evitare che il pubblico toccasse le opere si era provveduto ad affiggere, oltre alle didascalie per identificare autore e soggetto, anche alcuni cartellini con la dicitura «Au nom des artes, Citoyens, conservons nos propriétés en empêchant qui que ce soit d'Y porter les mains»¹⁰³.

D'altra parte gli orari limitati che il governo rivoluzionario poté garantire nei primi anni di apertura, parvero agli osservatori dell'epoca perfino troppo ristretti, come testimonia la recensione *Sur le Muséum des Art de Paris* apparsa nel 1794 sulla *Décade philosophique littéraire et politique*, dove si osservava:

Le *Muséum* est ouverte au public, les trois derniers jours seulement de la décade, les autres jours les artistes seuls y sont admis, et y peignent ou dessinent. Nous avons vu avec bien de l'intérêt le peuple s'y porter en foule: il observe avec une curiosité avide, demande des explications, admite ou blâme, souvent avec justesse. Bientôt le Muséum sera la plus fréquentée des promenades. Les hommes, les femmes des toutes les classes, semblent s'y donner rendez-vous le matin, pour y passer quelques heures¹⁰⁴.

Questa recensione, anche al netto dell'ideologia rivoluzionaria, sembra fare eco alle prime indicazioni di Neickel, dimostrando come il processo di trasformazione della funzione del museo fosse ormai completato. Se forse non è mai diventato “la più frequentata delle passeggiate”, senza dubbio però la sua dimensione pubblica rappresenta un'eredità del dibattito settecentesco.

Riferimenti bibliografici / References

- Abi J. (2011), *The Origins of the Public Museum*, in *A companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, Oxford: Blackwell, pp. 111-121.
- Ago R., Raggio A., a cura di (2004), *Consumi culturali nell'Italia moderna*, «Quaderni storici», n. XXXIX, numero monografico.
- Anderson R.G.W., Caygill M.L., eds. (2003), *Enlightening the British: knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century*, London: British Museum Press.

¹⁰² Cantarel Besson 1981, vol. 1, n. 72, 12 mai 1794.

¹⁰³ Ivi, vol. 1, n. 175, 3 dicembre 1794 e n. 178, 7 dicembre 1794. L'introduzione dei cartellini per le opere avvenne nel 1795 quando: «Sur la demande d'un membre, le Conservatoire arrête qu'il sera fait dans le plus bref délai des cartons ou pancartes qui indiqueront le nome des maitres (da chaque) tableaux et leurs sujets et qu'il sera pris la meme mesure pour les autres objet que renferme la gallerie»; Ivi, vol. 1, n. 194, 10 janvier 1795.

¹⁰⁴ *Sur le Muséum des Art de Paris*, «Décade philosophique littéraire et politique», n. 25, a. III républicaine (1794), pp. 211-216 (p. 215).

- Andrés J. (1786-1793), *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres dandole noticia del viage que hizo á varias ciudades de Italia en el año 1785*, 5 voll., Madrid: Imprenta de Sancha.
- Androsov S. (1991), *La Collezione Farsetti*, in *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di S. Androsov, G. Nepi Scirè, Venezia: Marsilio, pp. 15-22.
- Arconti A. (2005), *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734-1870)*, «Roma moderna e contemporanea», 13, n. 2/3, pp. 381-400.
- Azzi Visentini M., a cura di (1988), *Il giardino veneto dal tardo Medioevo al Novecento*, Milano: Electa.
- Barocchi P., Ragonieri G., a cura di (1983), *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Olschki.
- Barroero L. (2001), *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Ochman, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma: École Française de Rome, pp. 25-39.
- Barzani A. (2009), *Tra erudizione e politica: biblioteche a Venezia nel Settecento*, in *Saperi a confronto nell'Europa dei secoli XIII-XIX*, a cura di M.P. Paoli, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 117-135.
- Bennet T. (1995), *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London and New York: Routledge.
- Berger W.R. (1999), *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park, Pa: The Pennsylvania State University Press.
- Bianconi C. (1787), *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano: Stamperia Sirtori.
- Bjuström P. (1995), *Les premiers musées d'art en Europe et leur public*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 551-563.
- Blondel J.F. (1771-1777), *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 voll., Paris: Desaint.
- Bock H. (1995), *Collections privées et publiques. Les prémices du musée publique en Allemagne*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 59-78.
- Borroni F. (1991), *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento*, «Labyrinthos», n. 19/20, pp. 227-270.
- Bonifacio B., *Historia ludrica opus ex omni disciplinarum genere selecta*, apud Paulum Baleonium, Venezia 1652.

- Bottari G.G. (1741-1782), *Del Museo Capitolino*, Roma: Pagliarini.
- Braida L. (1997), *Gli almanacchi italiani settecenteschi: da veicolo di “falsi pregiudizi” a “potente mezzo d’educazione”*, in Tavoni, Waquet, 1997, pp. 193-215.
- Braida L. (2002), *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell’Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna: Ed. Pendragon, pp. 11-37.
- Braida L., S. Tatti, a cura di (2016), *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Buonopane A. (1996), *Il Prospectus universalis collectionis di Scipione Maffei e la nascita della scienza epigrafica*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, Atti del convegno a cura di G.P. Romagnani (Verona, 1996), pp. 659-678.
- Calabi Limentani I. (1984), *Le descrizioni dei musei lapidari nel ’700 italiano*, in *Il Museo epigrafico*, a cura di A. Donati, Faenza: Fratelli Lega Editori, pp. 25-50.
- Campitelli A. (1998), *Il Museo di Gabii a Villa Borghese*, «Ricerche di Storia dell’Arte», n. LXVI, pp. 37-48.
- Campitelli A., a cura di (2003), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all’Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, 2003-2004), Skira: Milano, pp. 123-130.
- Canova A. (1959), *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. Bassi, Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- Cantarel Besson Y. (1981), *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des musées nationaux*, 2 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Caylus C. de (1914), *Voyage d’Italie 1714-1715. Première édition du code autographe annotée et précédée d’un essai sur le compte de Caylus par Amilda-A. Pons*, Paris: Fichbacher.
- Chapron E. (2015), *The Bibliothèque Royale of Paris in the Eighteenth-Century*, «Storia della storiografia», n. 68/2, pp. 53-68.
- Coen P. (2006), *Quadri da “mobilia” e (presunti) capolavori per un pubblico d’alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d’arte nella Roma di Pio VI*, «Ricerche di storia dell’arte», n. 90, pp. 33-42.
- Coen P. (2010), *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l’offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze: Olschki.
- Crook J.M. (1972), *The British Museum. A case-study in architectural politics*, London: Allen Lane.
- De Herdt A. (1990), *Les voyages en Italie de Béat de Hennezel, architecte 1791-1796. Huit paysages de Rome, Genzano, Tivoli, Naples et Florence*, Genève: Musée d’art et d’histoire.
- De Marchi A., a cura di (2016), *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Di Macco M. (2003), *Il «Museo Accademico» delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi*, in *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, a cura di G. Giacobini, Torino: Stamperia Artistica Nazionale, pp. 29-52.
- Donato M.P. (1993a), *Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi*, «Eutopia», 1, n. II, pp. 91-102.
- Donato M.P. (1993b), *I corrispondenti di A.G. Capponi tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, in *Idea e scienza dell'Antichità. Roma e l'Europa 1700-1770*, «Eutopia», 2, n. II, pp. 39-47.
- Donato M.P. (2004), *Il vizio virtuoso: collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, «Quaderni storici», XXXIX, n. 115, pp. 139-160.
- Fantoni D.A. (1977), *Diario di viaggio e Lettere 1766-70*, a cura di A.M. Pedrocchi, Bergamo: Ed. «Monumenta Bergomensia».
- Favaretto I. (1991), *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, «Xenia», n. 21, pp. 77-92.
- Favaretto I. (2018), *Scenografia e ordinamento in una collezione veneziana del XVIII secolo: la raccolta di sculture antiche dei Nani di San Trovaso*, «Kölner Jahrbuch», n. 51, pp. 563-573.
- Favaretto I., a cura di (1997), *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, 1997), Venezia: Biblos.
- Fileti Mazza M., Tomasello B. (2003), *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena: Panini.
- Fink A. (1954), *Geschichte des Herzog Anton Ulrich Museums in Bruamschweig*, Braunschweig: Appelhans.
- Fittipaldi A. (1995), *Tutela, conservazione e legislazione dei beni culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, a cura di A. Fittipaldi, Luciano Editore, Napoli, pp. 7-29.
- Floridia A. (2007), *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze: Centro Di.
- Follini V. (1789-1802), *Firenze antica e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze: Allegrini.
- Fontanelli E. (2013), *Un'indagine sul pubblico del museo nel Settecento: l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», n. 80, pp. 271-288.
- Forsyth J. (1818), *Remarks on Antiquities, Arts and Letters in Italy in the years 1802 and 1803*, London: Cadel and Davies.
- Franceschini M. (1993), *La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Capponi*, «Roma moderna e contemporanea», I, n. 3, pp. 73-80.
- Franceschini M., Vernesi V. (2005), *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello: Edimond.
- Franzoni L. (1976), *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il*

- museo pubblico veronese*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 6. Ser, n. XXVII, pp. 193-218.
- Gioli A. (2012), *Le vedute del Museo Pio-Clementino di Vincenzo Feoli*, «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», n. 30, pp. 221-297.
- Habermas J. (1971), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari: Laterza.
- Hénin E. (2012), *Catalogue, titre, étiquette: la présentation écrite des tableaux dans les expositions de peinture au XVIIIe siècle*, «Studiolo», n. 9, pp. 100-126, 361-362.
- Hirschfeld C.C.L. (1779-1785), *Theorie der Gardtenkunst*, Leipzig: Weidmann Erben und Reich.
- Incerpi G. (1982), *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Centro 2P, pp. 313-357.
- Infelise M. (1988), *L'editoria veneziana del Settecento*, Milano: FrancoAngeli.
- Jollet É. (2000), *L'accessibilité de l'oeuvre d'art: les beaux-arts de Paris au XVIIIe siècle*, in *Les guides imprimés du XVIIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, edité par G. Chabaud, E. Coen, Paris: Belin, pp. 167-177.
- Lanzi L. (1782), *Descrizione della Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, «Giornale de' Letterati», n. 47, pp. 3-212.
- Lanzi L. (2002), *Taccuino di Roma e di Toscana (1778-1789)*, a cura di D. Levi, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Le Prince N.T. (1782), *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi, et sur chacun des dépôts qui la composent, avec la description des bâtimens, et des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts*, Paris: Bibliothèque du roi.
- Legrand R. (1995), *Livrets des Salons: fonction et evolution (1673-1791)*, «Gazette des Beaux Arts», CXXV, n. 1515, pp. 237-248.
- Livan L., a cura di (1942), *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, Venezia: La Reale Deputazione ed.
- Lucatelli G.P. (1750), *Museo Capitolino o sia Descrizione delle Statue, Busti, Bassirilievi, Urne Sepolcrali, Iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio*, Roma: Stamperia Bernabò e Lazzarini.
- MacGregor A. (2001), *The Ashmolean Museum. A brief history of the institution and its collections*, Oxford: Horne.
- Maffei S. (1720), *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini e greci, che sono in luce. Aggiunto il volgarizzamento d'alcune insigni iscrizioni greche e la Notizia del nuovo Museo d'iscrizioni di Verona, col paragone fra le iscrizioni e le medaglie*, Venezia: Coleti.
- Maffei S. (1732), *Verona illustrata*, Verona: Vallarsi Berno, 4 voll.
- Magagnato L. (1984), *Dalla collezione privata al museo pubblico: Scipione Maffei*, «Ateneo Veneto», XXII, n. 1/2, pp. 91-105.

- Mannelli Goggioli M. (2000), *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze: Olschki.
- Marinelli S. (1998), *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 1996), a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, 1, pp. 43-46.
- Massi P. (1972), *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano*, Roma: Lazzarini.
- Matuschek O. (2004), "Hunde mitzubringen wird verboten". *Besucher und Besucherbetreuung im Kunst- und Naturalienkabinett*, in Walz, Mendel 2004, pp. 88-99.
- Mazzeo G.E. (1965), *The Abate Juan Andrés, Literary Historian of the XVIIIth Century*, New York: Hispanic Institute in the United States.
- McClellan A. (1994), *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meijers D. (1995), *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien: Kunsthistorisches Museum.
- Meijers D. (2011), *Classification as a principle: the transformation of the Vienna K.K. Bildergalerie into a "visible history of art" (1772-1781)*, in *Kunst als Kulturgut*, hrsg. A. Gethmann-Siefert, München: Fink, 2, pp. 161-180.
- Mennella G. (1973), *Il Museo Lapidario del Palazzo Ducale di Urbino. Saggio storico su documenti inediti*, Genova: Istituto di Storia Antica e Scienze Ausiliarie.
- Meyer S.A. (2006), *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 90, pp. 15-22.
- Meyer S.A. (2010), *Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici: il panorama europeo e il caso romano*, in *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di A.M. Rao, Roma: Ed. Storia e Letteratura, pp. 323-337.
- Miller E. (1974), *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*, Athens: Ohio University Press.
- Neickel C.F. (1727), *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und musdicher Anlegung der Museorum order Raritäten-kammern*, Leipzig und Breslau: Michael Hubert; trad. it. *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, 2005, Bologna: Clueb.
- Nepi Scirè G. (1998), *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia: Arsenale, pp. 73-94.
- Netz R. (2009), «*J'ai retrouvé les bergers de Virgile*». *Un architecte vaudois en Italie 1792-1796*, Lausanne: D'en Bas Edition.
- Ovenell R.F. (1986), *The Ashmolean Museum 1683-1894*, Oxford: Clarendon Press.

- Pafumi (2006), *Museum Biscarianum, materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania: Almaeditore.
- Palazzolo G. (2010), *Il prato della valle di Padova e il programma di riforma del giardino pubblico di fine Settecento*, in *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Atti del convegno internazionale (Agrigento, Complesso di Santo Spirito, 23-26 novembre 2005), a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo: Grafill, pp. 157-165.
- Panzini F. (1993), *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna: Zanichelli.
- Parker J.H. (1870), *The Ashmolean Museum: Its History, Present State and Prospect*, Oxford: s.e.
- Paul C. (2016), *The Borghese collections and the display of art in the age of the Grand Tour*, London-New York: Routledge Taylor & Francis.
- Pellegrini L. (1982), *Strutture e regolamenti della galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Centro 2P, pp. 267-311.
- Petrella G., a cura di (2008), *Navigare nei mari dell'umano sapere: biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del 18. Secolo*, Atti del Convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), Trento: Provincia Autonoma di Trento.
- Pietrangeli C. (1961), *Gustavo III di Svezia a Roma*, «Capitolium», XXXVI, n. 10, pp. 15-21 e XXXVI, n. 12, pp. 13-20.
- Pietrangeli C. (1963), *I Presidenti del Museo Capitolino*, «Capitolium», XXXVIII, n. 12, pp. 606-609.
- Pietrangeli C. 1985, [1993], *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma: Edizioni Quasar.
- Pinto O. (1956), *Storia della Biblioteca Corsiniana e della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei*, Firenze: Olschki.
- Piva C. (2007), *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma: Edizioni Quasar.
- Piva C. (2016), *Custodi: da curatori a guardiani. Un ruolo professionale per i musei italiani e le sue definizioni storiche*, «Venezia Arti», n. XXV, pp. 89-106.
- Quarrell W.H., Quarrell W.J.C. (1928), *Oxford in 1710 from the Travels of Zacharias Conrad von Uffenbach*, Oxford: Blackwell.
- Raines D. (2013), *La cultura libraria della Repubblica di Venezia nel Settecento*, in *Un'istituzione dei Lumi: la biblioteca. Teoria, gestione e pratiche biblioteconomiche nell'Europa dei Lumi*, Atti del convegno (Parma, 20-21 maggio 2011), a cura di F. Barbier, A. De Pasquale, Parma: Museo Bodoniano, pp. 85-104.
- Richardson J. (1722), *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London: Knapton.
- Romagnani (1996), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno

- (Verona, 23-25 settembre 1996), a cura di G.P. Romagnani, Verona: Cierre edizioni.
- Romagnani G.P. (1985), *Il «Parere» di Maffei per l'Università di Torino e la sua opera per il lapidario*, in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del convegno (Verona, 18-19 novembre 1983), a cura di D. Modonesi, Verona: Ridotto dell'Accademia Filarmonica, pp. 311-329.
- Rosenberg P., a cura di (1999), *Dominique-Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, 1999-2000), Paris: Réunion des musées nationaux.
- Rossi Pinelli O. (1994), *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze: La Nuova Italia, pp. 292-307.
- Rossi Pinelli (2005), *Per una "storia dell'arte parlante": dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 84, pp. 5-23.
- Schnapper A. (1995), *Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIè siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 617-629.
- Sestini D. (1776), *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto d'istoria naturale di Sua Eccellenza Il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello*, Catania: Giovanni Mariti.
- Sgarbozza I. (2010), *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano: Skirà, pp. 127-132.
- Spalletti E. (2010), *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze: Centro Di.
- Statutes and Rules (1759), Statutes and Rules Relating to the Inspection and Use of the British Museum and for the better Security and the Preservation of the same by order of the Trustees*, London: Dryden Leach.
- Strazzullo F. (1985), *Il Real Passeggio di Chiaia*, Napoli: G. Benincasa e A. Rossi.
- Tavoni M.G., Waquet F., a cura di (1997), *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno (Ravenna, 15-16 dicembre 1995), Bologna: Pàtron.
- Thiery M. (1787), *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris: Hardouin & Gattey.
- Valentinelli G. (1866), *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato: Tipografia Aldina.
- Verhoeven G. (2015), *Europe within Reach: Netherlandish Travellers on the Grand Tour and Beyond*, Leiden: Brill.
- Visconti G., Visconti E.Q. (1782-1807), *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*, Roma: Ludovico Mirri.
- Von Mechel C. (1783), *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlich*

- Blider Galerie in Wien Nach der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien: Gräfer; trad. franc. *Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne composé par Chrétien De Mechel. D'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basle: Auteur, 1784.
- Walter M., S. Arqué (2017), *The Grand Tour: the golden age of travel: das goldene Zeitalter des Reisens: l'âge d'or du voyage*, Köln: Taschen 2017.
- Walz A., Wenzel M., a cura di (2004), *250 Jahre Museum*, Catalogo della mostra (Braunschweig, 29 aprile – 22 agosto 2004), München: Hirmer.
- Welch M. (1983), *The foundation of Ashmolean Museum and the Ashmolean as described by its earliest visitors*, in *Tradescant's rarities. Essays on the foundation of the Ashmolean Museum*, edited by A. MacGregor, Oxford: Clarendon Press, pp. 41-69.
- Wilson D.M. (2002), *The British Museum. A History*, London: The British Museum Press.
- Zorzi M. (1987), *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano: Mondadori.
- Zorzi M., a cura di (1988), *Biblioteca Marciana, Venezia*, Firenze: Nardini.
- Zucconi G., a cura di (2012), *Il bello e l'utile. Prato della Valle nella Padova di Memmo*, Venezia: Marsilio.

Appendice



Fig. 1. Biglietto del British Museum nel 1790, British Museum

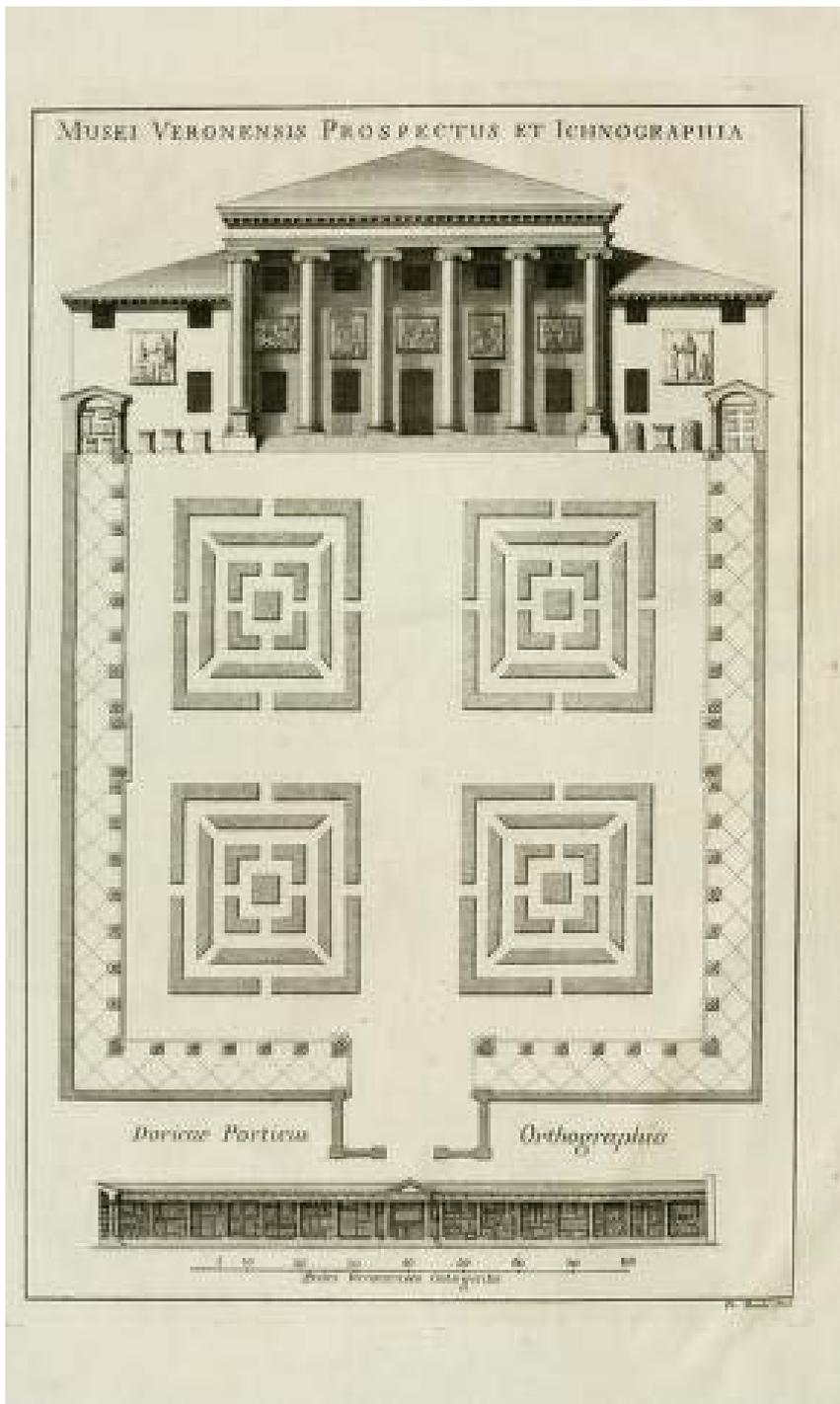


Fig. 2. Pianta e prospetto del Museo Maffei



Fig. 3. V. Feoli, *La Scala Simonetti del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



© Albertina

Fig. 4. V. Feoli, *La Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



Fig. 5. V. Feoli, *Il Vestibolo Rotondo del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



Fig. 6. Medaglia del Museo Biscari, in Sestini 1776, *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto d'istoria naturale di Sua Eccellenza Il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello*, Catania: Giovanni Mariti, 1776

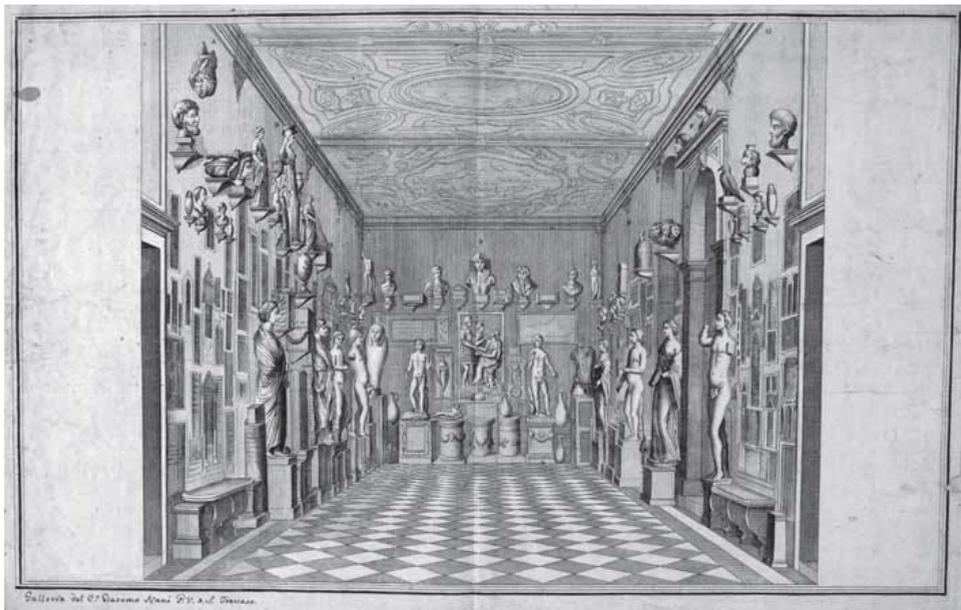


Fig. 7. “Galleria del C.r Giacomo Nani P.V. a S. Trovaso”, in *Indici e tavole dei marmi antichi scritti e figurati componenti il Museo Nani*, s.l., 1791, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Cicogna D.473/2

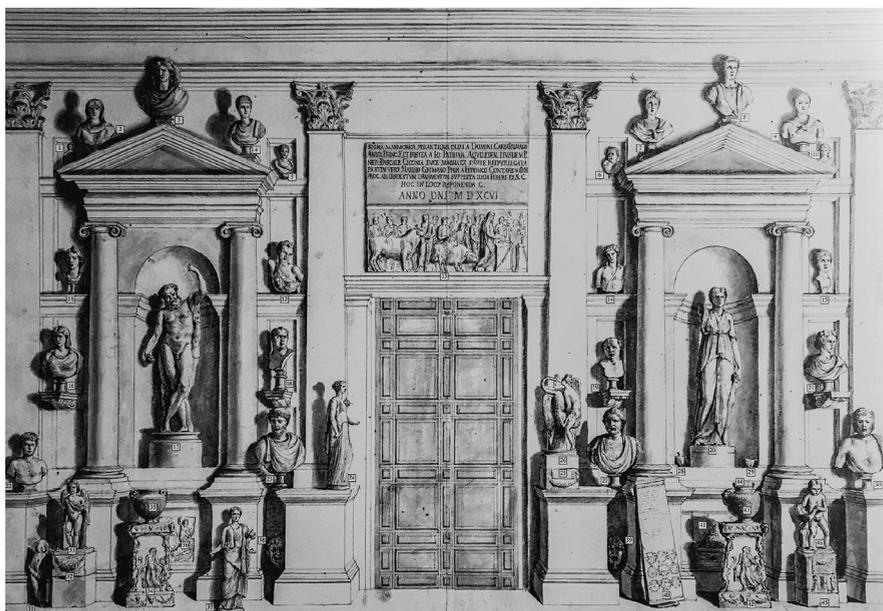


Fig. 8. Anton Maria Zanetti il Giovane, *Statuario Pubblico della Serenissima: Parete d'ingresso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV, 123 (10040)

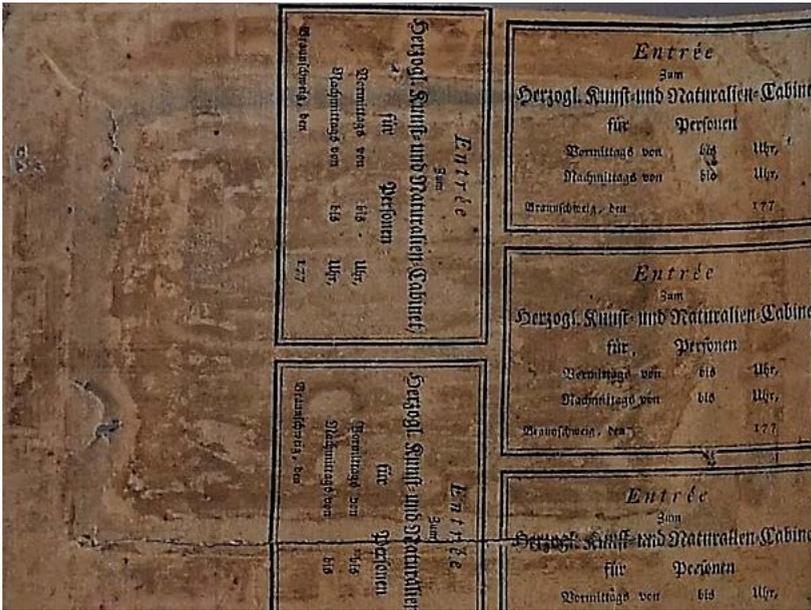


Fig. 9. Biglietto di ingresso del Kunst und Naturalienkabinett di Braunschweig, dopo il 1770

Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*

Sandra Costa**, Maria Luigia Pagliani***

Abstract

La ricerca si propone di delineare i modelli espositivi delle collezioni e dei musei archeologici fra Settecento e prima metà dell'Ottocento. In quest'arco di tempo infatti il display museale presta sempre maggiore attenzione alle esigenze di un visitatore non specializzato. L'indagine si avvale sia di studi recenti, sia di un'approfondita analisi delle fonti coeve. Ne emerge che nel volgere di alcuni decenni, la collezione privata e il museo, ancora non del tutto aperti al pubblico, si trasformano spesso, anche in ragione del mutato contesto storico-politico. Le nuove istituzioni tengono conto di una pubblica opinione in via di organizzazione e si rivolgono a visitatori sempre più numerosi e internazionali, ma meno eruditi. Gli allestimenti archeologici alla fine del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento non puntano solo sulla qualità delle collezioni o sulla loro importanza scientifica, ma anche sulla capacità di contestualizzare gli oggetti ed emozionare il visitatore.

* I §§ 1-5 dedicati al Settecento sono di Sandra Costa; i §§ 6-8 dedicati all'Ottocento sono di Maria Luigia Pagliani.

** Sandra Costa, Professore associato di Museologia e Storia del Collezionismo, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, piazzetta G. Morandi, 2, 40125 Bologna, e-mail: sandra.costa@unibo.it.

*** Maria Luigia Pagliani, membro del Comitato scientifico del «Bollettino storico piacentino», via Massimo D'Azeglio, 76, 40123 Bologna, e-mail: mlpagliani@hotmail.it.

This research aims to outline the exhibition models of archaeological collections and museums between the eighteenth and the first half of the nineteenth century. During this period, museum displays became increasingly attentive to the needs of unskilled visitors. The survey makes use of both recent studies and an in-depth analysis of contemporary sources. It emerges that in the course of a few decades, private collections and museums, not yet completely open to the public, were often transformed, also due to the changed historical-political context. The new institutions became aware of the expectations of an increasingly organized public opinion and addressed to an ever growing number of unskilled visitors, both Italian and international. Archaeological displays at the end of the eighteenth century and in the first decades of the nineteenth century not only relied on the quality or the scientific importance of collections, but also on the ability to contextualize objects and excite visitors.

1. *Il Settecento*

Il conte Anselmo Terrazzani, dilettante di antichità ridotto sul lastrico dalla sua passione per il collezionismo di oggetti antichi, è l'imbarazzante protagonista di una ben nota commedia teatrale di Goldoni: *La famiglia dell'antiquario*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1750¹. Solo dieci anni dopo, nel 1761, Jean François Marmontel si ispira per il suo caricaturale *Connaisseur* direttamente alla ben reale figura del conte di Caylus e, a Parigi, nel 1764 i *Comediens du Roi* mettono in scena *L'Amateur*, dove Valère, appassionato di antichità, si innamora di una statua; nel 1774 il *Faux Connaisseur* di Guillaume-René Lefébure viene addirittura attribuito alla penna di Voltaire².

Alla metà del XVIII secolo, quindi, perfino la satira nella sua versione più popolare sembra essersi resa consapevole portavoce tanto di una esigenza di ampliare la conoscenza del mondo antico a forme nuove e più diversificate di sociabilità, quanto di uno sguardo disincantato del pubblico europeo e della costruzione di *topoi* negativi che ormai consentivano anche la “messa in scena” dell'antico.

Nel corso del XVIII secolo, dal punto di vista sociale, l'interesse per l'archeologia si collega anche alla progressiva ascesa di una classe borghese che aveva favorito il nascere di un nuovo collezionismo – talvolta “minore” quanto erudito – nell'ottica di quella conquista della “distinzione” teorizzata da Pierre Bourdieu.

Il progressivo arricchirsi delle collezioni private si accompagna sia all'esigenza di un riconoscimento pubblico delle raccolte e dell'*auctoritas* del loro “inventore”, sia a una volontà di apertura di musei dedicati alla cultura materiale dell'antichità e organizzati in funzione del suo studio e della sua fruizione secondo un'idea di *publicae utilitati Museum*, come Anton Francesco Gori definisce nelle sue *Iscriptiones* quello realizzato dall'Accademia etrusca di Cortona nel 1727³.

¹ Favaretto 1990, p. 188.

² Su questi aspetti vedi Costa 2017, pp. 149-150.

³ Gori 1727. Cfr. anche Lanzi 1782; *L'antichità classica...* 1989.

Fin dall'inizio del Settecento, in Italia, si era consolidata la tradizione aristocratica del Grand Tour e i numerosi viaggiatori stranieri che percorrevano l'Italia visitano moltissime collezioni, ma solo poche, secondo la puntuale ricerca realizzata da Krzysztof Pomian, vengono definite con il termine *Museum*: in maggioranza si rifanno a istituzioni nate o profondamente modificate nel XVIII secolo⁴. A Roma le collezioni del Museo Capitolino, riallestite a partire dal 1730; le collezioni vaticane anch'esse riaperte alla metà del secolo; il Museo Clementino, del 1773, destinato ben presto a diventare il Museo Pio-Clementino e, sempre a Roma, l'ancora celebre museo Kircheriano. A Torino la reale collezione di antichità era stata installata nell'Università fin dagli anni Venti del secolo. La scoperta di Ercolano aveva avuto un ruolo importante nello spostamento dell'attenzione internazionale verso il Sud della penisola secondo un allargamento dell'orizzonte culturale antiquario che avrebbe avuto significativi risultati anche rispetto alla organizzazione e alla fruizione delle raccolte archeologiche negli stati italiani: nel regno dei Borbone vengono ricordati con il termine museo il Palazzo di Capodimonte, visibile dal 1758, e il *Musaeum* creato, sempre alla metà del secolo, per esporre gli oggetti di scavo di Ercolano e Pompei.

Sempre alla storia antica erano dedicate anche le collezioni di alcune città di provincia: a Verona viene citato il museo lapidario dell'Accademia filarmonica realizzato e poi riorganizzato nella prima metà del secolo, e si possono anche ricordare le istituzioni di città come Bergamo, Pesaro e Cortona⁵.

Nascono così alcune "forme archetipe" di una museografia in evoluzione e che, spesso, è già esemplare di dibattiti scientifici che saranno poi generalizzati nel corso nell'Ottocento. Il XVIII secolo si caratterizza, infatti, per la contemporanea nascita delle prime riflessioni riguardo alla tutela dell'antico; per l'aumento di raccolte private cui progressivamente vengono offerti assetti più razionali e ragionati, ma anche per la diffusione di accademie e associazioni che, oltre allo studio erudito, si proponevano come obiettivo la pubblica utilità assumendo sempre più consapevolmente nel *display* delle loro raccolte anche una funzione didattica⁶.

In attesa dello sviluppo dei primi musei compiutamente pubblici, e della affermazione dell'idea stessa di "fruizione pubblica" e di "pubblica opinione" ricordate da Jürgen Habermas, i repertori illustrati, sempre più numerosi, non solo contribuiscono alla catalogazione dei beni archeologici di collezioni private

⁴ Tra le raccolte aperte al pubblico in precedenza e citate dai viaggiatori si ricordano a Venezia lo Statuario pubblico allestito nel vestibolo della Biblioteca Marciana, a Milano la collezione dell'Ambrosiana.

⁵ Riguardo a Pesaro e Cortona cfr. Barocchi, Gallo 1985 p. 114. Si segnalano tre eccezioni maggiori di istituzioni che, pur essendo descritte come musei, non ne prendono il nome: la Galleria del granduca di Toscana, l'Istituto delle scienze di Bologna – istituito nel 1714 – e la Galleria del pubblico dell'Accademia di Cortona che risale al 1727. Riguardo a tutti gli apprezzamenti dei viaggiatori francesi della seconda metà del Settecento si rinvia all'indagine statistica realizzata da Pomian. V. Pomian 1995 e anche Venturi 1973 e Chevallier 1992.

⁶ Cfr. Gualandi 1983.

e musei, ma si inseriscono nell'emulazione politica e nella lotta per l'egemonia culturale degli Stati preunitari.

I cataloghi a stampa contribuiscono così alla “socializzazione” europea di un patrimonio archeologico spesso conservato in musei di corte non completamente aperti al pubblico⁷. La stessa adozione del latino si riallaccia ad una volontà di internazionalizzazione della cultura favorita dall'uso di una lingua “franca”, considerata la più idonea rispetto ai contenuti proposti, ma anche all'idea di offrire all'Europa intera una pubblica conoscenza dell'antico⁸.

Ormai «tra i due tipi opposti di collezioni: privata e principesca se ne inserisce finalmente una terza, quella pubblica, che deve la sua nascita alla lungimiranza dei papi settecenteschi che furono i più progressisti rispetto al problema della conservazione del patrimonio italiano»⁹: l'esigenza della inalienabilità e della conservazione dei reperti archeologici, elementi che comunque avrebbero avuto riflessi importanti in ambito museale, si sviluppa insieme alla convinzione dell'interesse “pubblico” dell'antico.

I musei definiti di *publicae utilitati* si diffondono anche «in climi fortemente connotati dal fenomeno etrusco. La raccolta antiquaria, con il collezionismo etrusco proposto come filone privilegiato, diventava così strumento di una autocoscienza locale e stimolo verso una ricerca delle origini volta a nobilitare anche situazioni provinciali»¹⁰.

È in questa tensione, anche museologica, tra centro e periferia, tra estetica e storia, tra “ortodossia” e “eterodossia” del rispetto archeologico che si può trovare un *fil-rouge* per leggere alcune tra le molteplici opzioni di allestimento proposte nel secolo.

2. La “paratassi” e l'apparente fruibilità

Il passaggio delle collezioni da una ricerca erudita, e spesso solitaria, ad una più ampia fruizione è illustrato nel modo forse più noto dalla famosa antiporta, del 1678, che rappresenta l'interno del museo di Athanasius Kircher nel Collegio romano della Compagnia di Gesù (fig. 1).

Qui l'immagine retorica dei grandiosi obelischi, nella realtà modelli alti poco più di un metro e ancora conservati al Collegio¹¹, si accompagna ad una disposizione dei materiali che non risponde ancora a criteri tipologici o di catalogazione scientifica¹². Tuttavia, se l'assetto dell'allestimento recupera in

⁷ Roncuzzi Roversi Monaco 1983, p. 27.

⁸ Bersani 1983, p. 75.

⁹ Riccò Trento 1983, p. 124.

¹⁰ Barocchi, Gallo 1985, p. 114. Cfr. anche Levi 1985.

¹¹ Cfr. Costa 2010, p. 164.

¹² Un assetto scientifico alle collezioni verrà dato nell'Ottocento dal Pigorini.

buona parte l'*horror vacui* del barocco e ideali enciclopedici prossimi a quelli delle *Wunderkammern*, si considera già che i materiali debbano essere visibili se non realmente a “tutti” almeno ai virtuosi, ai dilettanti, ai viaggiatori del Grand Tour. Nell'incisione, infatti, lo stesso Kircher viene rappresentato mentre conduce alcuni visitatori alla scoperta delle sue raccolte: è in questo senso che il museo del gesuita può essere considerato come un importante antecedente nell'ambito di una museografia archeologica «intesa come rapporto con l'antico in chiave produttiva e operativa e non più in chiave di sterile e vuota ammirazione pedissequa del 'raro' e del 'prezioso'»¹³.

La collezione del Collegio romano, a volte interpretata come «già avviata verso concetti moderni di fruibilità e accessibilità indicata dalla mancanza di sportelli negli scaffali che ricoprono le pareti di ampi saloni»¹⁴ è piuttosto leggibile come una raccolta di tipo enciclopedico ancora dedicata alla condivisione di un sapere erudito e caratterizzata da una accessibilità ristretta e riservata a persone colte. Le lunghe scansie propongono soluzioni di allestimento “paratattiche” essenzialmente collegate all'esaltazione degli aspetti quantitativi secondo una opzione che era tra le più usate alla fine del XVII secolo. Questo tipo di allestimento, d'altra parte, lo troviamo illustrato anche nell'incisione di Giuseppe Maria Mitelli del 1677, con la “Sala cospa”¹⁵, (fig. 2) ma rimase in uso anche molto più tardi. Per esempio, nel 1756, questa tipologia compare in una incisione nel frontespizio del *Recueil* di Caylus¹⁶: considerata una rappresentazione verosimile del suo gabinetto d'antichità, risponde ancora ai criteri di una disposizione “paratattica” e a scaffale aperto.

Contrariamente a quanto è stato talvolta affermato, ma in modo anacronistico per queste date, indice di modernità e di apertura alla pubblica fruizione non erano le raccolte a “scaffale aperto”, ma quelle in cui la vetrina – vero e proprio strumento museografico – protegge ed espone, separa sacro e profano, conduce il “pubblico qualunque” verso una fruizione esclusivamente visiva e non più tattile dei reperti.

D'altra parte, già nel 1691 Maximilien Misson aveva allertato i lettori del suo *Nouveau Voyage d'Italie* sulla solo apparente accessibilità degli oggetti: «on ne peut avoir que des yeux dans des lieux pareils à ceux-ci, il est certain que l'on fait très grand chagrin au maitre de cabinet quand on porte la main à aucune chose sans sa permission»¹⁷.

Tuttavia, anche se l'antico rappresentato nel *Recueil* di Caylus non è calato in una disposizione dinamica né pensato, come già a villa Albani, secondo un'idea di insieme che armonizzava collezione e decorazione, vi è nella concezione di Caylus qualche cosa di profondamente nuovo dal punto di vista scientifico:

¹³ Riccò Trento 1983, p. 153.

¹⁴ Ivi, p. 129.

¹⁵ Legati 1677.

¹⁶ Caylus 1756-67.

¹⁷ Cit. in Costa 2010, p. 172 e Costa 2017, p. 101.

l'importanza storica e tecnica del frammento, una attenzione destinata, come si vedrà, ad avere ripercussioni anche nell'allestimento delle collezioni.

3. *L'utilitas pubblica e i metodi dell'allestimento*

Mentre nella cultura europea del Settecento il ricorso all'antico diventava elemento di fondamentale importanza, acquisisce grande successo anche una diversa forma, meno spettacolare, di raccolta pubblica: il museo lapidario. Più economico rispetto ad analoghe iniziative dedicate all'esposizione delle sculture, ma consoni allo spirito di razionalizzazione illuminista, questo tipo di museo avrebbe avuto un particolare successo nei centri minori e in tutte quelle zone d'Italia che, pur volendo vantare un'aggiornata tradizione culturale, non possedevano collezioni di sculture antiche da esporre all'ammirazione dei "Forestieri".

Qualunque osservazione non può prescindere dal fare riferimento all'azione, già studiata, di Scipione Maffei e al museo lapidario da lui ideato a Verona. Secondo una concezione che avrebbe avuto una eredità fondamentale nell'ambito della moderna museologia europea e non solo in riferimento all'antico¹⁸.

Una delle novità museologiche unanimemente attribuite a Scipione Maffei è stato il concetto di riunire in un solo luogo e secondo un'attenta successione cronologica, iscrizioni "sparse": l'idea era quella di dare una immediata forma visiva alla evoluzione nel tempo dei caratteri. Una articolata suddivisione per categorie consentì a Maffei di offrire una sistemazione logica al suo museo secondo principi di allestimento che, attraverso Carlo Lodoli e poi Francesco Algarotti, avrebbero avuto un impatto considerevole anche per la *narratio* pubblica della pittura suggerendo all'Europa l'idea di "galleria progressiva"¹⁹.

Maffei aveva voluto raccogliere – attraverso l'Europa – un *corpus* di iscrizioni di provata autenticità per poi disporle in un luogo dove potessero essere liberamente fruite: benché generalmente non sottolineato a proposito delle epigrafi, e non immediatamente riconoscibile nel *display*, il suo atteggiamento attento alla originalità dei materiali esposti e alla separazione tra vero e falso costituisce, in realtà, una delle maggiori differenze concettuali tra il collezionismo privato d'*Ancien Régime* e i primi musei pubblici²⁰. Infatti, nell'ambito delle raccolte private era il visitatore che si doveva far carico di comprendere la qualità di ciò che vedeva sapendo riconoscere, nel caso,

¹⁸ Cfr. Bartoli 1745; Maffei 1749. Si ricorda l'ampia e storica bibliografia pubblicata in *Nuovi studi maffeiiani* 1985; riguardo alla eredità culturale di Maffei cfr. anche Magagnato 1982 e Favaretto 1990, p. 253.

¹⁹ De Benedictis 2015.

²⁰ Riccò Trento 1983, scheda 13, p. 156.

l'originale dall'imitazione. Nei musei pubblici invece, così come li comincia a concepire l'illuminismo, era l'istituzione che doveva farsi garante della qualità e della esattezza storica di ciò che veniva presentato, offrendo anche maggiore rilievo alla nozione di contesto e alla provenienza dei reperti²¹.

Il *Museum Veronense*, pubblicato nel 1749, avrebbe poi costituito l'ultimo passo verso quello «che possiamo considerare il primo museo pubblico europeo, ideato e ordinato secondo criteri scientifici e già con una chiara visione della potenzialità didattica di una simile impresa»²².

La questione di una unità del vedere passa così dalle diete statuarie ai musei lapidei. Scrive Luca Basso Peressut:

il cortile di palazzo Maffei e Capranica della Valle a Roma sono una vera e propria stanza a cielo aperto dove statue, bassorilievi, frammenti architettonici antichi sono inseriti nelle facciate secondo un ordine compositivo che riconduce l'origine frammentaria degli scavi a una figurazione unitaria a ordini sovrapposti, in cui vecchi e nuovi elementi si integrano in maniera quasi indistinguibile²³.

Come ha ricordato Giuseppe Olmi anche il museo lapidario di Torino, voluto da Vittorio Amedeo II e realizzato con la collaborazione di Scipione Maffei, può essere considerato un archetipo di questo tipo di iniziative²⁴: sotto il portico del cortile dell'Università Maffei organizza la presentazione di lapidi e bassorilievi che erano stati per così dire “dimenticati” nei palazzi reali²⁵.

Guardando alcune stampe che illustrano questi musei lapidari, però, la “tessitura della parete” che vi viene organizzata assume un particolare interesse: l'evidente similitudine con alcuni contemporanei “inventari parlanti” di coeve gallerie di pittura evidenzia la condivisione tanto di un assetto simmetrico quanto di questioni di leggibilità del singolo pezzo.

Una precisa attenzione nei confronti della corretta possibilità di lettura del materiale archeologico caratterizza, per esempio, la disposizione del museo veronese di Maffei, dove le lapidi sono disposte secondo un metodo storico e, soprattutto, ad altezza d'uomo per renderle perfettamente leggibili al pubblico, proprio come ci testimonia la bellissima antiporta incisa nel 1749 da Francesco Zucchi per catalogo delle raccolte²⁶ (fig. 3).

Il confronto con il *display* delle gallerie di pittura risulta ancora esplicito nella disposizione offerta alle collezioni del museo lapidario di Ravenna e dettagliatamente illustrata da Giuseppe Buonamici nella *Metropolitana di Ravenna*, l'imponente volume pubblicato proprio negli stessi anni²⁷ (fig. 4).

²¹ Riguardo alla rilevanza dei falsi dall'antico nelle collezioni cfr. Barocchi, Gallo 1985, p. 109.

²² Favaretto 1990, p. 255 con riferimento anche a una bibliografia precedente.

²³ Basso Peressut 2015 p. 100.

²⁴ Olmi 1995, p. 300.

²⁵ Garibotto 1955, vol. I, p. 476.

²⁶ Barocchi Gallo 1985, p. 121.

²⁷ Buonamici 1748-1754.

A una forma evergetica di pubblica utilità si rifà anche il *Museo di antiche iscrizioni* di Urbino promosso dal Cardinale Legato Giovanni Francesco Stoppani che lo inaugurò nel 1756²⁸. In questo caso, quanto la questione della pubblica fruizione fosse considerata delicata, è evidenziato più ancora che dalla disposizione dei reperti, da un editto emanato per l'apertura del Museo²⁹:

Comandiamo a qualunque persona [...] che non ardisca in qualunque modo di alterare, deturpare, o guastare alcune di quelle cose ivi a perpetua memoria collocate; altrimenti [...] l'autore del danno [...] incorra oltre al risarcimento in pena di tre tratti di corda o altra coercizione ad arbitrio³⁰.

La presenza stessa della pena, i «tratti di corda o altra coercizione» costituiscono di fatto la testimonianza più esplicita di quella nascente consapevolezza di un possibile divario tra le esigenze della conservazione e quelle di una pubblica fruizione.

4. *Allestimenti immersivi: il rilievo del contesto*

La volontà di allargare ad un pubblico più numeroso e vario la fruizione dell'antico porta a riflessioni di evidente modernità tanto riguardo alla questione del contesto e al rapporto tra oggetti di scavo e territorio quanto rispetto all'idea di allestimenti per così dire “immersivi”, vera e propria anticipazione di quelle *period room* che tanta importanza avrebbero assunto nella metà dell'Ottocento.

Da Verona, nel novembre 1747, ancora Scipione Maffei aveva scritto al padre domenicano Bernardo de Rubeis proponendo che la città di Ercolano stessa diventasse un ineguagliabile museo:

Il disfare le rustiche case del sovrapposto villaggio di Resina, rifacendole in altro sito, assicurano sia faccenda di non molte migliaia di scudi [...]. In questo modo la spenta città si farà rinascere, e dopo mille e settecent'anni rivedere il Sole. Con questo molte e molte cose per gli usi della vita, per l'architettura, per l'arte, per l'erudizione impareremo, che nei libri si ricercano invano. Con grandissimo beneficio del paese correrà a Napoli tutta l'Europa erudita, perché non potrebbe immaginarsi il più bel piacere, che è di veder con gli occhi le abitazioni, le basiliche i Tempi dei tanto rinomati Romani [...] converrebbe vedere il tutto al lume scoperto del Cielo, non qualche parte solamente a forza di fiaccole, e di lucerne, e di torce [...] sgombrando, e lasciando tutto a suo luogo, la Città tutta sarebbe incomparabile, e inenarrabile Museo³¹.

²⁸ Luni 1984, p. 447.

²⁹ Ivi, p. 457, citato in Mennella 1973, pp. 118-119.

³⁰ Ivi, pp. 118-119.

³¹ *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei: La prima, sopra il primo tomo di Dione novamente venuto in luce: La seconda, sopra le nuove scoperte d'Ercolano: La terza, sopra il principio della grand'iscrizione poco fa scavata nel Piacentino*, in Maffei 1748, pp. 34-36.

Di quasi cinquant'anni precedente le più famose *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy la *Lettera* di Maffei esprime la stessa preoccupazione concettuale: quella di un “museo a cielo aperto” in cui il contesto della zona archeologica fosse rispettato pienamente, proponendo al pubblico non solo la conoscenza dell'antico ma, come poi avrebbe richiesto con una ben più polemica dimensione politica Quatremère, la sua esposizione *in situ* in una stretta relazione tra opera e contesto.

Le ricerche di Agnès Allroggen-Bedel e di Helke Kammerer-Grothaus hanno ricostruito l'insieme degli allestimenti storici del museo di Ercolano³² che sembravano esitare, in realtà, tra concezioni completamente opposte: tra l'opzione di un allestimento evocativo e la contraria scelta metodologica della preminenza del capolavoro, ma anche tra qualità estetica e meraviglia. Per esempio, una sorta di *period room* di straordinaria modernità era stata ricostituita nella settima sala del museo: si trattava di una cucina, copiata da una cucina antica scavata a Pompei, dove il visitatore, anche grazie alla ricostruzione di un forno e a una serie di utensili appesi alle pareti, avrebbe potuto immaginarsi aspetti della vita quotidiana ben meno aulici rispetto alla ricostituzione di tombe o templi. Assetto museografico e esperienze di scavo si completano con risultati fino ad allora inediti³³.

Alla metà del Settecento si comincia anche a riflettere sulle questioni archeologiche e gli scavi di Ercolano diventano l'occasione per un dibattito sul rapporto tra arte e archeologia e sulle esigenze dei loro rispettivi allestimenti nell'ambito di esposizioni destinate al pubblico.

In realtà il rapporto che il museo avrebbe avuto con i luoghi di scavo rimase un modello europeo perché i privilegiati visitatori, proprio per la vicinanza tra il museo e gli scavi, potevano più facilmente immaginare gli oggetti inseriti nel loro contesto d'origine. Malgrado le critiche fatte al modo con cui erano state condotte le ricerche³⁴, lo spettatore poteva unire i vantaggi di un approccio metodologico e scientifico – che organizzava gli oggetti della cultura materiale secondo classi e tipologie³⁵ – alla grande empatia prodotta dai luoghi.

In realtà, tuttavia, fino alle campagne napoleoniche, le vicende delle collezioni e del museo di Ercolano furono significative soprattutto per sottolineare una sorta di dicotomia tra una organizzazione razionale delle raccolte, accompagnate da una riflessione museologicamente innovativa, e condizioni di accesso che invece restavano estremamente restrittive per il pubblico e perfino per gli eruditi.

Sembrerebbe, così, che il *display* del museo – all'avanguardia per i tempi e completato dalla presenza di laboratori di restauro e da aspetti di ricerca scientifici e sperimentali caratteristici dell'illuminismo – fosse negato nella sua stessa funzione

³² Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983, pp. 99-115.

³³ Cfr. Paolini 1812, 1. c., p. 280 e Fougereux 1770, 1. c., p. 5.

³⁴ Cfr. Fittipaldi 1995, p. 282.

³⁵ Ivi, p. 285.

e ragione d'essere proprio dalla mancanza della concezione “fondante” di museo “pubblico”, quella di “patrimonio collettivo” delle raccolte e dell'opportunità che i beni di una casa reale, pur proprietà privata del re, potessero concorrere alla cultura della nazione grazie ad una visione libera delle raccolte.

Così un sistema di allestimento di indubbia novità, e aderente ai metodi più aggiornati promossi nelle arti e nelle scienze dal pensiero dell'illuminismo, viene utilizzato³⁶ con una funzionalità “tradizionale”, di esaltazione del lignaggio, che rendeva la fruizione pubblica e il fine didattico essenzialmente fittizi e, ideologicamente almeno, riconduceva il vedere al museo “solo” ad una forma aggiornata del “fare galleria”.

L'idea di un allestimento evocativo viene successivamente riproposta anche a Parma: per il Museo di Antichità De Lama intende riprodurre, in una sala di impianto e dimensioni molto simili a quelle della basilica di Veleia, il contesto archeologico dell'edificio e la disposizione delle dodici statue che vi erano state ritrovate³⁷.

L'organizzazione dei primi musei di archeologia è sottoposta nel XVIII secolo a impulsi contrastanti: da un lato una riflessione museologica e museografica, che si può considerare già ampiamente toccata da concetti collegati non solo ad una buona conservazione ma anche ad una corretta fruizione pubblica, dall'altro la reticenza di diversi sovrani a concedere l'accesso alle zone di scavo, alle raccolte di corte, ma anche a permettere la copia dei reperti o la loro pubblicazione. Basti l'esempio di Carlo III di Borbone per Ercolano e Pompei o del Duca di Parma per gli scavi archeologici di Veleia.

Gli allestimenti “evocativi”, realizzati per ottenere un forte effetto sugli spettatori, vengono riproposti anche nell'Ottocento benché secondo diversi gradi di scientificità e spesso con intenti commerciali.

Si può ricordare come esempio di successo europeo il modello di presentazione decisamente spettacolare proposto a Londra dall'esploratore e egittologo Giovanni Battista Bolzoni che fece esporre la sua collezione di reperti dell'antico Egitto all'Egyptian Hall di Piccadilly, qui egli allestì le sale interne riproducendo scenograficamente la tomba di Sethy I con effetti di deciso realismo anche grazie all'utilizzo particolarmente suggestivo dell'illuminazione. Nel «Gentleman's Magazine» si leggeva: «per riprodurre un effetto più imponente queste due camere sono illuminate con lampade a olio e il visitatore all'ingresso è fortemente colpito dalla solennità in cui si trova avvolto»³⁸. Illuminazione artificiale, attenzione alla solennità degli spazi, concetti immersivi: si è ormai di fronte a concezioni non geografiche in cui la conoscenza archeologica è concepita come “esperienza”.

³⁶ E lo sarà ancora quando Ferdinando IV di Borbone ritornerà dall'esilio nel 1816.

³⁷ Riccomini 2005, pp. 149-150 e ivi Parte II. Cfr. anche Montevicchi 1934 e Marini Calvani 1984.

³⁸ Cit. in Chilò 2017-2018, p. 49. Questo modo “immersivo” e “teatrale” di coinvolgere il pubblico interessandolo all'archeologia con sistemi museografici particolari fu all'origine di iniziative analoghe alle Esposizioni Universali. Cfr. Thomas 2012, p. 19.

5. Il “*frammento*” tra estetica e storia

Caylus, che dalla Francia intratteneva una fitta corrispondenza con il padre Paciaudi riguardo agli scavi di Veleia, esprime, fin dal 1757, il suo disinteresse per il “bel pezzo” confermando l’esistenza di un nuovo atteggiamento di studio e ricerca più attento alle tecniche e alla storia che alla esposizione di prestigio:

je vous prie toujours de vous souvenir que je ne fais pas un cabinet, que la vanité n’étant pas mon objet, je ne me soucie point de morceaux d’apparat, mais que des guenilles d’agate, de pierre, de bronze, de terre, de vitre, qui peuvent servir en quoi que ce soit à retrouver un usage ou le passage d’un auteur, sont l’objet de mes désir³⁹.

Questo nuovo interesse per il “frammento”, e per reperti archeologici non “minori” ma più piccoli, avrebbe avuto ripercussioni anche in ambito espositivo suggerendo per il *decorum* del museo, ma non solo, la creazione di armadi idonei a raccogliere in modo uniforme e ordinato materiali eterogenei e prima dispersi⁴⁰. Nel 1781 il padre Paciaudi scrive al ministro Du Tillot:

Ci vorrebbero quattro scrigni di uniforme struttura con entro i suoi tiratoi, e qualche mensola. Allora si potrebbero collocare e tutte le medaglie e le statuette dello scavo Velleiatese, e tutte le altre anticaglie che sono disperse tra la libreria e l’Accademia e per tal modo formare un Museo, capace di sorprendere e trattenere con ammirazione e piacere i Forestieri⁴¹.

Il suggerimento, che verrà ripreso da De Lama all’inizio dell’Ottocento, deve essere letto più che come un’operazione di decorazione e ornamento come misura necessaria alla riunione di tutti i reperti antichi in un unico Istituto. Una concezione, quindi, che in nome della Storia si allontanava dalle tradizionali dispersioni degli oggetti in funzione del loro possibile utilizzo⁴².

Infatti, ufficialmente fondato nel 1760, il Museo d’Antichità di Parma «uno dei primi musei archeologici aperti al pubblico non viene al principio⁴³ dotato di uno spazio espositivo adeguato»: come si vedrà meglio per molti anni i suoi reperti restarono divisi tra l’Accademia di Belle Arti e la Biblioteca Palatina.

Il gusto per le lapidi e le iscrizioni, anche frammentarie, si era contemporaneamente diffuso anche nel collezionismo privato che aveva sviluppato opposte opzioni di allestimento: se Giovanni Guarnacci scrivendo a Anton Francesco Gori, uno dei massimi intellettuali del tempo, affermava da Volterra che la sua collezione archeologica era superiore, e soprattutto meglio e

³⁹ Cit. in Nisard 1877, I, p. 3; cfr. Riccomini 2005, p. 35.

⁴⁰ Riccomini 2005, p. 41 n. 79.

⁴¹ Archivio Statale Parma, *Istruzione Pubblica*, Accademia di belle Arti, b. 30, lettera di Paciaudi a Du Tillot, 3 gennaio 1781, cit. in Riccomini 2005, p. 41.

⁴² Riguardo alla questione dell’allestimento e delle armadiature del Museo di Antichità di Parma cfr. Riccomini 2005, pp. 41 e 148.

⁴³ Ivi, p. 89.

più razionalmente allestita, di quella del museo pubblico⁴⁴, ci sono casi in cui le raccolte private sembrano voler “ritornare” a concezioni collegate alla poetica delle meraviglie o, piuttosto, integrano già quella, di stampo romantico, delle rovine.

Le fonti del tempo ricordano diverse “scenografie dell’antico”, poco ortodosse ma coinvolgenti, che possono essere ricondotte a queste indicazioni.

Per esempio, l’abate Isidoro Bianchi nei suoi *Marmi cremonesi ossia Ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle torri de’ Picenardi* (1791) cita un particolare allestimento nel giardino di quella villa “fra Mantova e Cremona, distante quattordici miglia da questa Città, e ventisei dall’altra” in cui:

I marmi di vario genere, ed i molti antichi frammenti, che in un colpo d’occhio si veggono qui disordinatamente riuniti e sparsi, nel farci la più nuova sorpresa ci risvegliano anche l’idea di una piccola ruina di un angolo di Ercolano o di Pompei, E ci inducono quasi a persuaderci che questa sia propriamente della terra felice, nella quale essi siano stati sinora sepolti ed in seguito dissotterrati⁴⁵.

Ben lontani da quelli che erano stati gli impulsi che a Roma avevano portato alla diffusione cinquecentesca della *Lex hortorum* e all’allestimento di diete spettacolari come quella Cesarini, qui ci si avvicina invece a quella “vertigine dell’antico” che si esprimeva anche – con un successo europeo – nelle incisioni di Piranesi. Di fronte alla aspirazione ad una organizzazione “razionale” della Storia, ma anche di un diverso modo di vedere – che sempre più rivendicava il suo ruolo nei musei aperti al pubblico – si preferisce, almeno occasionalmente, il ritorno ad un “colpo d’occhio” che aveva come suo primo obiettivo quello di suscitare meraviglia, ma anche di dare l’impressione di essere davanti ad uno di quegli scavi archeologici, da Ercolano a Pompei a Veleia, grazie ai quali l’Italia continuava ad essere luogo di un vero e proprio “pellegrinaggio laico” da parte di eruditi ed antiquari quanto di un pubblico di proto-turisti europei⁴⁶.

A cavallo tra Settecento e Ottocento la volontà di evocare per un pubblico di curiosi il fascino degli ambienti antichi – i dotti antiquari non ne avevano bisogno – coabita con la nuova attenzione classificatoria. Nel 1819 Pietro de Lama, per esempio, costruisce la stufa del museo “sul gusto di un sepolcro antico” utilizzando frammenti antichi recuperati dal tepidario di Veleia «e di quei materiali ritenendo i campioni in Museo mi sono io valso per costruire la stufa»⁴⁷.

⁴⁴ L’abate Mario Guarnacci e suo fratello Giovanni, preposto della Cattedrale di Volterra, donarono le loro collezioni e la loro ricca biblioteca al «pubblico della città di Volterra» nel 1761. Cfr. Olmi 1995, p. 322 e p. 323 e Cateni s.d., pp. 12-18.

⁴⁵ Bianchi 1791, p. XXXII.

⁴⁶ Bertrand 2008.

⁴⁷ De Lama, ms 20, *Lettera a Luigi Voghera*, 18 aprile 1918, cit. in Riccomini 2005, p. 152, cui si rimanda per più ampie indicazioni.

Elementi di recupero e frammenti di marmo antichi vengono utilizzati anche per realizzare una consonanza di materia, e di patina per la sistemazione museale di reperti di scavo: è significativa anche in questo senso la scelta attuata da Paciaudi per realizzare le basi di bronzetti di scavo⁴⁸.

La questione della qualità d'insieme degli allestimenti delle collezioni archeologiche italiane ricompare più volte anche nei resoconti dei viaggiatori del *Grand Tour*. Spesso i giudizi sono severi, come nel caso delle famose *Lettres familières écrites d'Italie* di Charles de Brosses che, nel 1739, aveva criticato in modo a dir poco esplicito la conduzione dei musei napoletani al tempo dei Borbone. Sarebbe tuttavia insufficiente spiegare l'atteggiamento di de Brosses con un semplice stereotipo politico antispannolo. Il francese riconosce, per esempio, che il gabinetto delle medaglie è organizzato in modo efficiente e razionale e ne descrive dettagliatamente non solo gli spazi ma anche aspetti, per così dire strumentali e funzionali ad un "colpo d'occhio" d'insieme, del mobilio:

J'ai été charmé, en particulier, de la manière heureuse et commode dont elles sont disposées dans de grandes armoires, sans épaisseur, grillées et couchée à la renverse sur des tréteaux. Les médailles sont disposées en lignes horizontales au-devant de l'armoire comme des rayons: elles sont enfilées, ou font semblant de l'être, dans des verges de cuivre comme des éperlans. Les brochettes portent des deux bouts sur les montants de l'armoire, dans de petites échancrures, où elles sont mobiles; de sorte que, les extrémités des brochettes perçant en dehors, on peut tourner les médailles pour en voir les têtes et les revers, et cela sans ouvrir l'armoire: moyennant quoi on a la facilité, sans pouvoir ne toucher ni déplacer les médailles, de les voir fort à son aise, têtes et revers, et même tous les revers d'une même tête d'un seul coup d'œil⁴⁹.

Alla fine del XVIII secolo l'allestimento dell'antico avrebbe proposto la costruzione di musei particolarmente attenti al rapporto tra il dato architettonico e i contenuti delle raccolte: gli ambienti vengono ormai pensati in funzione dei reperti da presentare. Se in riferimento alle sculture più importanti si adotta la collaudata opzione della esaltazione del capolavoro – che spesso darà anche il nome alle singole sale dei musei come la *Sala dei Niobidi* a Firenze – per gli oggetti più umili della cultura materiale si svilupperanno anche altre strategie espositive, a tema, per esempio, quando una corretta disposizione cronologica non poteva essere garantita.

Il museo concepito come un "sistema visivo" capace di integrare la qualità delle opere e quella dell'architettura viene presentato anche da Lalande nella sua relazione dedicata al museo Pio Clementino:

Le MUSEE ou Musoeum, Museo Pio-Clementino, formé au Belvédère dans l'appartement d'Innocent VIII, est la plus belle collection qu'il y ait de statues antiques. Il fut commencé

⁴⁸ Riccomini 2005, p. 42.

⁴⁹ De Brosses [1739-1740] 1836, pp. 366-367.

par le pape Ganganelli vers 1773; M. Braschi, alors trésorier-général étoit chargé de cette entreprise, et devenu pape en 1775, il a suivi ce projet avec beaucoup d'ardeur. Il fait faire des fouilles partout, et a déjà embelli ce cabinet de plusieurs pièces capitales; l'on y admire non seulement les belles statues qu'il renferme, mais la magnificence du local, les beaux marbres que l'on fait venir de Carrare et du promontoire de Circé; les colonnes d'albâtre oriental et de marbre grec; le goût avec lequel le musée est décoré; la diversité des salles; la variété de leurs distributions; les superbes mosaïques dont elles sont pavées, et l'on convient sans peine de la supériorité que ce Musoeum a déjà sur tous ceux qui existent⁵⁰.

Qui perfino nell'ostentata ricchezza dei materiali si evidenzia chiaramente l'idea del museo come "tempio", ma viene confermato anche il rilievo di quella nozione di diversità e di *varietas* tra una sala e l'altra che certamente veniva considerata, ancora e ancora, essenziale per mantenere vivo l'interesse dei visitatori (fig. 5).

Sulla disposizione delle sculture antiche le esigenze di *display* espresse dai visitatori si sarebbero ben presto articolate offrendo indicazioni più dettagliate anche in un ambito per così dire museografico. Sempre Lalande afferma:

les amateurs d'antiquité auroient désiré que les statues [du Belvédère] eussent été mises dans de nouvelles salles que l'on a construites; on voudroit aussi qu'au lieu d'être dans des niches, elles fussent isolée, et qu'on pût tourner autour pour jouir de leurs divers aspects, et des beautés du dessin, dont leur position actuelle prive les spectateurs⁵¹.

Il desiderio di poter girare intorno alle statue, di vederle da ogni lato, di fatto lo induceva alla critica di buona parte dell'allestimento del Museo Pio-Clementino che aveva organizzato l'esposizione di alcune delle sue sculture in apposite nicchie prevedendo quindi soltanto una visione frontale.

Come ha affermato Pomian, ciò che assume rilievo nel XVIII secolo, e soprattutto nelle relazioni del Grand Tour, è l'idea di una evoluzione dello sguardo, di un modo diverso di osservare che viene acquisito tramite la visita ai musei italiani⁵². Ma si può forse aggiungere anche che il "diritto" del pubblico a vedere – che si costruisce tra critiche e tentennamenti nel corso del secolo – porterà alla elaborazione, da parte di quel mondo dei conoscitori e "antiquari" che animava la *République de Lettres*, delle due critiche più sostanziali rispetto ai difetti di presentazione ai visitatori delle raccolte archeologiche: quella contro i reperti lasciati ammassati nelle casse o nei ripostigli e quella contro l'esposizione dei falsi⁵³. Ma di entrambi questi problemi di allestimento lo "spettatore qualunque" ormai accolto al museo – con piacere o *obtorto collo* – non era in grado di accorgersi...

⁵⁰ Lalande 1786, t. IV, p. 3.

⁵¹ Ivi, p. 7.

⁵² Pomian 1995, p. 353.

⁵³ «On aime à prendre dans les fouilles mêmes les vases de cette composition; ceux que l'on rencontre dans les cabinets n'inspirant pas toujours une pleine confiance, en ce qu'il difficile de distinguer un verre vraiment antique, d'un verre de quelques siècles» (Lesne 1811, p. 45).

6. I primi decenni dell'Ottocento

Nel Fôro Bonaparte, che dee contenere ogni esempio della felicità e della saviezza del secolo, degno è che abbian pubblico onore le Muse; e che un Museo o pubblico domicilio sia dato alle arti, dalle quali viene ogni ornamento e ogni bel diletto al viver civile⁵⁴.

Così, nel 1806, Pietro Giordani presenta il progetto di riqualificazione di Giovanni Antolini per la zona del Castello Sforzesco di Milano, da poco capitale del Regno d'Italia⁵⁵. La proposta dell'Antolini è uno dei prodotti della cultura della Rivoluzione. Già nel 1789, infatti, in una memorabile seduta, l'Assemblea nazionale aveva sancito la proprietà pubblica delle testimonianze storiche e artistiche, fornendo la base essenziale per un nuovo modello del museo quale testimone dell'identità culturale e politica della nazione a disposizione dei "cittadini". Il nuovo Museo del Louvre (dal 1803 Musée Napoléon) ne fu il risultato più eclatante.

Passati in secondo piano, ma non del tutto scomparsi, gli obiettivi celebrativi, privati o dinastici, prevalenti nel secolo precedente, il museo, non più riservato a un limitato e selezionato pubblico di amici, artisti, studiosi e viaggiatori colti, acquista una nuova funzione sociale e civile, (cui doveva corrispondere – insegna l'Antolini – uno spazio ben definito nella progettazione urbana)⁵⁶. L'istituzione diviene, ora a pieno titolo, uno degli elementi attivi della diffusione delle conoscenze; motore di una crescita culturale, in un processo inarrestabile – dopo l'esperienza dell'*Encyclopédie* – sostenuto dalle nuove opportunità di comunicazione offerte dalla stampa⁵⁷.

Il museo ideale dell'Antolini ospita:

tutto quello che le arti del disegno, e le meccaniche, e le scienze sperimentatrici, e lo studio della natura e della più antica istoria han trovato e prodotto di più riguardevole. Un atrio sta innanzi la gran sala, nella quale si veggono in ordine collocate statue, groppi, busti, iscrizioni, bassi rilievi. A' lati della medesima due gallerie e due salotti: da una parte dipinti di figure, di paesi, ecc.; dall'altra disegni d'architettura civile e militare, di macchine, ecc. Le gallerie circolari di sotto e di sopra conterranno materie di storia naturale, distribuite secondo le proprie classi; medaglie, e manoscritti antichi. Sul piano del terreno saranno cippi, urne, vasi cinerarii, sarcofaghi, magazzini⁵⁸.

⁵⁴ Giordani 1856a, p. 130; Pietro Giordani (Piacenza, 1774 – Parma, 1848) letterato e scrittore, prima funzionario di prefettura e poi prosegretario dell'Accademia di belle arti di Bologna: Gussalli 1854; Ferretti 1952; Monsagrati 2000; Emiliani 2015.

⁵⁵ Antolini 1806; il volume è accompagnato da tavole acquerellate e dalla descrizione opera di Pietro Giordani. Sul Bodoni: De Pasquale 2013.

⁵⁶ Sempre fondamentale sullo studio dell'antico in età neoclassica: Gualandi 1978-1979.

⁵⁷ Sullo sviluppo della stampa periodica e il ruolo dei giornalisti nel XIX secolo sempre utile: Galante Garrone 1979.

⁵⁸ Giordani 1856a, pp. 130-131; Rossi Pinelli 1976, p. 52; Scotti Tosini 1989; Barbarisi 1995; Gentili Tedeschi 2003.

L'antichità ha un posto di rilievo: alle statue, ai busti, ai bassirilievi, alle iscrizioni sono riservate la grande sala centrale monumentale, di gusto neoclassico, e le gallerie laterali⁵⁹. I riferimenti espliciti (fig. 6) all'architettura imperiale romana, se da un lato sono un ossequio all'imperante gusto neoclassico, dall'altro intendono impressionare il visitatore più disattento con la monumentalità degli spazi in cui gli oggetti sono collocati. Le statue appoggiate alla parete, i busti collocati in alto insieme a rilievi e stucchi compongono un elegante apparato decorativo piuttosto che un'esposizione improntata alla piena leggibilità di tutti i manufatti. La cornice del museo sollecita a immaginare il contesto originario delle opere in una lettura emotiva, che risponde anche a un nuovo atteggiamento del visitatore orientato a una valutazione più soggettiva, dettata dalla propria sensibilità e non solo dai commenti della critica e della letteratura⁶⁰. D'altra parte gli effetti di un buon allestimento su un pubblico non specializzato sono ben documentati dall'esperienza di lady Morgan che, in visita al Gabinetto mineralogico di Scipione Breislak a Milano, commenta:

the mineralogical collection of Monsieur Breislak, which is eminently interesting for the beauty and rarity of its specimens, procured by the assiduous labour of a life devoted to science, and enriched by an extensive scientific correspondence. This collection, which, to a female, is attractive by the beauty, order, and neatness of its arrangement, should by no means be passed over by the scientific traveller⁶¹.

Ben consapevole che un viaggiatore spesso deve ottimizzare il tempo di viaggio, l'archeologo napoletano Andrea de Jorio, nel catalogo dedicato alla Galleria dei Vasi del Real Museo Borbonico, si adatta alle richieste del pubblico:

Se a taluni dispiacesse la brevità degli articoli, sappia che ho procurato di adattarmi alle circostanze della maggior parte degli esteri, i quali non hanno tempo abbastanza per osservare attentamente tutti i varii ed abbondantissimi oggetti di questo R.M.B. Per questa classe di curiosi basta accennare, o indicare i vasi che hanno qualche particolarità per renderli contenti; lasciandoli così nella loro piena libertà di occuparsene più o meno a lor piacere⁶².

In questo quadro lo studio e la didattica richiedono nuovi e meditati strumenti e così l'etruscologo Giovanni Battista Vermiglioli dalla cattedra di Archeologia di Perugia, che ricopre dal 1810 al 1846, colma la lacuna con un apposito manuale:

L'Archeologica scienza, non altrimenti che altre facoltà letterarie e scientifiche, avea bisogno di scritti elementari alla pubblica istruzione diretti; e perciò dai molti e dagli immensi volumi per lo spazio di quasi quattro secoli incessantemente pubblicati, doveasene raccogliere uno

⁵⁹ Sull'utilizzo delle aule centrali e delle gallerie: Gualandi 1978-1979, pp. 24-25.

⁶⁰ De Seta 1999, pp. 105 e 107; Chard 2001.

⁶¹ Lady Morgan 1821, p. 169. Lady Morgan è lo pseudonimo di Sydney Owenson (1783-1859), scrittrice irlandese viaggiata in Italia con il marito fra il 1819 e il 1820.

⁶² De Iorio 1825, p. IV.

spicilegio per modo, che da essi il miglior succo traendo, si facessero in pochi fogli conoscere la vastità di questa amenissima scienza [...] e specialmente a' di nostri in cui ragionevolmente l'Archeologia è divenuta una parte di pubblica e colta istruzione⁶³.

Non sfugge alla tentazione di parlare a un nuovo vasto pubblico neppure l'egittologo Ippolito Rossellini, fra i protagonisti della Spedizione di ricerca franco-toscana finanziata dal Granduca, con il suo *Il sistema geroglifico del Signor Cavaliere Champollion il Minore dichiarato ed esposto alla intelligenza di tutti* pubblicato nel 1825⁶⁴.

Periodici e giornali, che nell'Ottocento conoscono crescente diffusione⁶⁵, dedicano significativamente ampio spazio a sensazionali scoperte archeologiche e alle relative interpretazioni che l'editoria propone in opere spesso a carattere divulgativo. Il «Giornale del Taro», a Parma, ad esempio, fra il 1811 e il 1812 racconta dei rinvenimenti delle importanti statue, del santuario di Aphaia a Egina⁶⁶ e il settimanale «L'Album», attivo dal 1834 al 1862, dedica spazio, tra l'altro, alle novità museografiche romane e ai resti pompeiani⁶⁷.

La «Biblioteca italiana», per l'importanza politica e per le illustri firme che ospita è caso a parte. Il raffinato e colto periodico di scienze, lettere e arti, finanziato dal Governo austriaco di Milano, la cui pubblicazione, ispirata a chiari intenti di organizzazione del consenso, inizia nel 1816 sotto la direzione di Giuseppe Acerbi affiancato, per un breve periodo, da Pietro Giordani, Vincenzo Monti e Scipione Breislak, guarda con attenzione all'antico⁶⁸. Già nel terzo tomo del 1816 (primo anno di pubblicazione), ad esempio, il periodico spazia da un recente rinvenimento napoletano alla storia più antica di Malta⁶⁹. Poi nel primo tomo del 1828 Giuseppe Acerbi, passato al nuovo incarico di Console imperiale ad Alessandria di Egitto, spedisce un articolo sulle ultime scoperte sui geroglifici dell'egittologo Jean-François Champollion il Giovane⁷⁰. L'anno successivo, Robustiano Gironi, che ha sostituito Acerbi alla direzione del periodico, il 21 novembre 1829 si rivolge all'archeologo e numismatico napoletano Francesco Maria Avellino (1778-1850), lamentando che la mancanza di notizie dirette da parte degli studiosi sulle scoperte di Pompei e di Ercolano lo costringono a far ricorso alle pubblicazioni straniere⁷¹.

Come la ricerca (sempre più spesso finanziata dal potere pubblico), a partire dai primi decenni dell'Ottocento, il museo archeologico, non diversamente

⁶³ Vermiglioli 1822, pp. V-VI.

⁶⁴ Rossellini 1825; Piacentini 2010, p. 16.

⁶⁵ Galante Garrone 1979, pp. 5-17; Berengo 1980; Charle 2002.

⁶⁶ Gualandi 1978-1979, p. 7.

⁶⁷ Della Peruta 1979, p. 538.

⁶⁸ Acerbi 1816; Galante Garrone 1979, pp. 17-3; Tissoni 1980.

⁶⁹ Giustiniani 1816; Labus 1816.

⁷⁰ Lettera di Giuseppe Acerbi a Robustiano Gironi, 1 ottobre 1828: Della Peruta 2006, pp. 42-43.

⁷¹ Lettera [del Direttore] a Francesco Maria Avellino, 21 novembre 1829, ivi, pp. 57-58; Galante Garrone 1979, pp. 14-15.

dagli altri musei, deve rivolgersi non solo alla ristretta cerchia degli eruditi, ma raggiungere un pubblico meno specializzato, composto di visitatori più curiosi che studiosi, per conseguire, promuovendo la cultura nazionale, gli obiettivi propagandistici degli Stati⁷². Le principali capitali europee si dotano di nuove gallerie o riallestiscono quelle già possedute e Roma, ancora una volta, è protagonista di questa stagione del museo.

7. *Prove di moderni allestimenti*

Nel 1771 nella Città eterna si apre il Museo Pio-Clementino, voluto da Clemente XIV Ganganelli e Pio VI Braschi⁷³. Il museo presenta indubbi elementi di novità: l'allestimento delle sale rievoca elementi dell'architettura romana, talvolta accompagnati da sfondi paesaggistici, e riutilizza manufatti antichi originali, come ad esempio, i grandi mosaici antichi inseriti nella pavimentazione. Il visitatore può così sperimentare «una *full-immersion* nella classicità, una sorta di antichità virtuale, la cui illusoria realtà si può misurare addirittura camminandovi sopra»⁷⁴.

Tocca a Pio VII Chiaramonti, in una diversissima temperie politica, in una Roma spogliata dalle requisizioni dell'Armata d'Italia, dare nuovo impulso alla politica culturale con la realizzazione del Museo Chiaramonti e del Braccio Nuovo. I nuovi musei sono un aspetto di un'azione più ampia che tocca non solo, il restauro e la tutela, ma anche l'istruzione artistica. Il Papa – sottoscrittore dell'*Encyclopédie* – si avvale di consiglieri illustri, tra gli altri Antonio Canova e Carlo Fea e:

ha ivi [nei Musei] introdotto nuove utili istituzioni e nuovi premj, onde animare la gioventù: ed onorando con distinzioni nuove i professori, i maestri, ne ha sempre più incoraggiato i coltivatori alla fatica, allo studio, o a meglio dire alla perfezione⁷⁵.

Il Museo Chiaramonti, in particolare, istituito a seguito di un'imponente acquisizione di nuove sculture effettuata per mantenere alta la qualità delle collezioni romane dopo le spogliazioni francesi e confermare Roma come «perenne scuola dell'arte»⁷⁶, viene realizzato in fretta e con risorse limitate⁷⁷. Are, cippi e sculture vi sono presentati in ordinata successione: «affinché gli studiosi agevolmente compiano le loro ricerche, rifiutando l'istanza sostenuta

⁷² Curzi 2004, p. 121.

⁷³ Pietrangeli 1985, pp. 165-166, pp. 202-203; Liverani 1998; Rossi Pinelli 2005; Gallo 2010.

⁷⁴ Liverani 1998, p. 32.

⁷⁵ Visconti, Guattani 1820, pp. XL-XLI.

⁷⁶ Ivi, p. XXXVIII.

⁷⁷ Liverani 1998, p. 35.

ad esempio da Goethe di distinguere fra museo di prima scelta e quello riservato a soli addetti ai lavori»⁷⁸.

Giovanni Labus, noto oltre che per i suoi studi di antichità per le sue esperienze nell'amministrazione napoleonica, nella prefazione al catalogo sottolinea la necessità del confronto come metodo cardine della ricerca e quindi dell'allestimento archeologico:

La meno fallace norma di esporli dirittamente e farli anche agl'indotti apprezzare, quella si è di spiegarli con altri a lor somiglievoli, il soggetto e l'intendimento dei quali non ammetta dubbio. [...] L'importante si separa dall'inutile, il certo dall'incerto, tutto si colloca nel luogo che gli conviene⁷⁹.

I curatori del catalogo a loro volta definiscono moderni criteri di esposizione e catalogazione:

Abbiamo variato nella disposizione dei monumenti dal metodo del Museo Pio-Clementino, mentre nel nostro sono mischiate le statue, i busti, i bassirilievi, per così unitamente trattare sopra ciascun argomento [...]. Le nostre dichiarazioni sono brevi, ma bastanti a dare una giusta idea del monumento; nelle note ci siamo diffusi per esibire i documenti che comprovano le cose asserite. Siamo stati diligentissimi nella descrizione di ciascuna scultura, indicandone le misure, la qualità dei marmi, ed ogni ristaurò⁸⁰.

Il progetto del Braccio nuovo, concepito nel 1806, è realizzato compiutamente in piena Restaurazione. L'imponente cantiere rimane aperto dal 1817 al 1822; le ingenti risorse economiche sono impiegate sia in opere edili sia nell'acquisto di antichità. La sontuosità delle sale riafferma il potere del Papato, dopo la crisi napoleonica, ma inevitabilmente, l'architetto Raffaele Stern guarda alla Francia e al Louvre per alcune soluzioni, come ad esempio l'uso dell'illuminazione zenitale. L'ordine delle opere, non sempre perfettamente coerente, si sviluppa sui temi della storia romana e del mito, richiamati anche nei bassirilievi a stucco nella parte alta delle sale opera di Massimiliano Labreur⁸¹.

I pezzi devono essere percepiti in una serie che scandisca lo spazio favorendo il confronto fra le differenti sculture, senza concentrare l'attenzione sul capolavoro irripetibile. L'illuminazione drammatica delle torce nelle romantiche visite notturne è abbandonata per un nitore tutto diurno e neoclassico, decisamente didattico⁸².

La nuova dimensione pubblica del museo impone anche la destinazione di risorse destinate alla gestione e la definizione dei diritti/doveri dei visitatori. Il *Regolamento per li Musei e gallerie Pontificie* del 1816 stabilisce puntualmente

⁷⁸ Gualandi 1978-1979, p. 22.

⁷⁹ Labus 1820, p. XIV.

⁸⁰ Visconti, Guattani 1820, pp. XLIV-XLV.

⁸¹ Gualandi 1978-1979, p. 22; Liverani 1998, pp. 38-41; Curzi 2004, p. 122.

⁸² Liverani 1998, p. 41.

l'apertura in alcuni giorni delle sale ai cittadini (ma non ai servi), garantisce gli accessi ad artisti e studenti, impone, a tutela delle opere, precise regole di comportamento: vieta, ad esempio, di superare la fascia di rispetto segnata a terra⁸³. Peraltro la restituzione delle opere da Parigi ottenuta da Antonio Canova prevedeva un preciso obbligo: «il pontificio governo ne avria istituita una pubblica galleria [...] perché rimaner debbano esposti allo studio e comodo della gioventù d'ogni nazione [...] con l'espressa condizione che servano a pubblica e generale utilità»⁸⁴.

La consapevolezza dell'autonomia del museo e della sua destinazione pubblica portano a considerare un riaccorpamento nelle raccolte originarie dei materiali. Per esempio, nel Settecento la scultura era solitamente destinata alle accademie per l'apprendimento dell'arte secondo un programma di studi definito fin dal XVI secolo e gli oggetti, l'*instrumentum* e le monete, erano collocati nelle biblioteche⁸⁵.

A Parma, Pietro De Lama⁸⁶ coerentemente con i nuovi orientamenti prevede il riaccorpamento delle raccolte e dei materiali provenienti da Veleia, all'epoca divisi fra l'Accademia e la Biblioteca ducale. De Lama ottiene, nel 1816, di poter trasferire i reperti in nuove sale nel palazzo della Pilotta: in una di queste, le cui misure sono proporzionalmente vicine a quelle della Basilica veleiate, progetta di ricostruire la posizione del ciclo statuario della famiglia giulio-claudia e delle due tavole legislative in bronzo, la *Tabula Alimentaria* di Traiano e la *Lex Rubria de Gallia Cisalpina*, provenienti dalla Basilica stessa, in una ricostruzione che si sarebbe rivelata di grande efficacia visiva e d'indubbio interesse scientifico⁸⁷. Ma le statue rimasero presso l'Accademia di Belle Arti a disposizione degli artisti e il De Lama dovette accontentarsi di alcuni piccoli interventi migliorativi: nuovi stipi di legno per il medagliere e vetrine con fondo colorato in celeste per rendere meglio leggibili i bronzetti provenienti da Veleia, tavolette sulle quali sistemare frammenti di vetro per «facilitarne l'osservazione e per riconoscerne la diafanità»⁸⁸.

Il Museo archeologico completo, ove svolgere una didattica multidisciplinare, solo immaginato dal De Lama, viene realizzato a Bologna dall'archeologo Filippo Schiassi⁸⁹.

Filippo Schiassi autore di pregevoli iscrizioni moderne in latino per monumenti e personaggi illustri, dal 1803 è docente di Numismatica e

⁸³ Curzi 2004, p. 123, pp. 176-178, vi si ricorda la richiesta di Antonio Canova a individuare luoghi deputati ai «bisogni istantanei» con particolare riguardo alle visitatrici.

⁸⁴ Lettera di Antonio Canova al Cardinale Ercole Consalvi, Parigi 2 ottobre 1815, in D'Este 1865, p. 207; Curzi 2004, p. 119.

⁸⁵ Riccomini 2005, p. 150.

⁸⁶ Gualandi 1978-1979, p. 25.

⁸⁷ Ivi, nota 47; Riccomini 2005, p. 149.

⁸⁸ Ivi, pp. 148 e 153.

⁸⁹ Ivi, p. 148, sul richiamo esplicito del De Lama ai principi espressi dall'archeologo bolognese Filippo Schiassi.

antiquaria nell'università bolognese, nonché direttore del Museo di antichità in Palazzo Poggi ed è convinto che alla «pubblica Scuola di archeologia» non possa mancare un moderno luogo di conservazione indispensabile sussidio alla didattica e alla ricerca⁹⁰. Il nuovo museo guarda con attenzione alla dimensione territoriale e alla sua ricostruzione storica nonché all'utilizzo di modelli, in particolare architettonici, per l'insegnamento⁹¹. Così nell'introduzione alla *Guida* le testimonianze dell'antico sono ricondotte dal famoso archeologo in una ricostruzione storica, che individua un coerente filo interpretativo nella provenienza bolognese di molti materiali:

Ma volendo al Forestiere, che sarà per osservarli, renderne ragione in modo, che pur ne tragga alcun profitto, e diletto, sarà bene ricordargli alquante cose dell'antico stato della città nostra, e del suo territorio, a cui i monumenti stessi, che qui vedrà, per gran parte appartengono⁹².

E la dimensione territoriale, come scrive Giorgio Gualandi, si collega «all'esaltazione nazionalistica e al primo guardare con amorevole attenzione alla dimensione della "piccola Patria"»⁹³.

Mentre in Italia i radicati modelli della cultura museografica settecentesca subiscono i primi attacchi, in Germania il dibattito museografico legato all'esposizione delle opere dell'antichità compie un decisivo passo avanti.

Nel 1814, a Monaco, Leo von Klenze è incaricato della costruzione della Glittoteca: il museo, completato nel 1830, prevede un esterno monumentale, decorato, e un altrettanto ricco arredo interno⁹⁴. La realizzazione, ampiamente studiata, ha grande notorietà tra i contemporanei ed è oggetto sia di feroci critiche sia di grande ammirazione. Ciò che colpisce i visitatori è l'accordo che l'architetto crea tra la decorazione e gli oggetti esposti: la decorazione interna della Glittoteca, infatti, brillante e ricca di colore, dà maggiore risalto alla scultura. È lo stesso von Klenze a illustrare le proprie convinzioni:

non la semplicità decorativa di alcune raccolte di antichità italiane e di altri paesi, né la colorazione grigio sporco dei loro spazi, ma una certa magnificenza e vigorosa accentuazione delle pareti, davanti alle quali le sculture antiche sono collocate, siano adatte a rendere partecipe l'osservatore della cura che l'arte moderna tributa a questi capolavori dell'antichità⁹⁵.

⁹⁰ Mazzetti 1847, pp. 287-288; Brizzolara 1984, pp. 159-166; Gualandi 1988; Pagliani 2018.

⁹¹ Schiassi 1814, p. 3, pp. 95 e 137-138; da segnalare l'organizzazione della piccola sezione egizia distinta in tre epoche «la prima de' temi innanzi alla conquista dell'Egitto fatta da Alessandro il Grande; la seconda de' tempi de' successori d'Alessandro; la terza de' tempi d'Adriano, che dicesi epoca d'imitazione».

⁹² Ivi, p. 4.

⁹³ Gualandi 1988, p. 121.

⁹⁴ Potts 2001.

⁹⁵ Levi 1989, p. 29 e bibliografia ivi citata.

Nell'esposizione e accanto al fregio di Egina viene collocato un modello del tempio in gesso policromo con lo scopo di consentire una lettura dell'opera in un contesto quanto più possibile vicino alla «situazione originaria».

Convinzioni totalmente diverse esprime invece Johann Martin Wagner, artista e consigliere della Corte di Baviera. Wagner è contrario a qualsiasi doratura e pittura; soprattutto le sale destinate alla scultura greca classica debbono essere della massima semplicità. Pareti, pavimenti, soffitti, così come i piedistalli saranno assolutamente monocromi, con lievi ombreggiature giallo-chiaro. Come nelle aule delle accademie, la luce diffusa proveniente da alte finestre poste a nord avrebbe favorito un'accurata visione e si sarebbe avvicinata alle condizioni indispensabili allo studio⁹⁶.

Negli anni della Restaurazione, come del resto oggi, i criteri espositivi non sono univoci. Allestitori e ordinatori, architetti, artisti e studiosi discutono se privilegiare rigore e semplicità, o piuttosto contestualizzare le opere a vantaggio di un pubblico più numeroso e meno preparato. Ma una nozione è ormai assodata in tutta Europa: in una moderna nazione, l'istituzione museo, su modello del Louvre, è indispensabile strumento di conservazione e diffusione delle conoscenze⁹⁷.

8. *Prove di messa in scena*

Agli inizi dell'Ottocento si diffondono, nelle capitali europee i *panorami*, tesi a stupire ed emozionare il grande pubblico, con vedute circolari a trecentosessanta gradi, realizzate in appositi edifici, illuminate da luce artificiale da dietro e dall'alto, a cui il visitatore giunge dopo aver attraversata un'anticamera buia⁹⁸. I soggetti sono i più vari, panorami di città contemporanee, importanti eventi storici del passato, ricostruzioni di antiche e misteriose civiltà scomparse⁹⁹.

Le rassegne archeologiche, siano musei o mostre temporanee, nei loro allestimenti, non possono rimanere indifferenti a questi mezzi che, suscitando emozione e stupore, sono i più indicati per raggiungere il grande pubblico. Ancora una volta è Londra a lanciare la moda con due eventi destinati a lasciare il segno nella museografia archeologica del secolo.

Nel 1821 Giovanni Battista Belzoni per esporre al pubblico i risultati delle sue importanti scoperte avvenute in Egitto sceglie come sede l'Egyptian Hall a

⁹⁶ Ivi, p. 40, nota 80; Potts 2001, pp. 31-33.

⁹⁷ Curzi 2004, p. 121.

⁹⁸ A Londra già nel 1793 viene inaugurata una rotonda a due piani attiva fino al 1859 con 60 panorami. Nel 1823 Daguerre inaugura sempre a Londra un diorama (ricostruzione tridimensionale dove compaiono anche oggetti reali): De Seta 2014, p. 112.

⁹⁹ Pinelli 2010; De Seta 2014, p. 110.

Piccadilly¹⁰⁰. La scelta, come ben si può arguire non è casuale: l'edificio, unica costruzione a Londra modellata sull'architettura egizia, era stato fatto costruire, su progetto di Peter Frederick Robinson, dal collezionista e naturalista William Bullock nel 1812. Espliciti sono i riferimenti all'architettura e all'arte dell'antico Egitto: le grandi statue di Iside e Osiride, le particolari modanature della facciata, l'apparato decorativo interno. Si ricordi, per inciso, che per tutta la prima metà del secolo i due piani dell'edificio furono destinati a mostre di ogni tipo: dai cimeli napoleonici recuperati dopo la vittoria di Waterloo (1816), ai manufatti della cultura messicana (1824), dallo scheletro di mammoth (1839), ai ritratti degli indiani nordamericani (1841), fino ai Panorami della California e del Nilo, con piramidi e sfinge (1850)¹⁰¹.

La mostra del 1821 è incentrata sull'esposizione di parte della tomba del faraone Sethy I, scoperta dal Belzoni stesso nel 1817 e ha chiari intenti promozionali e commerciali nel quadro del fiorente mercato delle antichità:

Le antichità egizie qui [in Egitto] costano più, e sono diventate più rare che in Europa. Una statuetta di bronzo alta poco più di un piede, tutta ossidata e con una sfioritura a una spalla che la deformava, fu pagata, me presente, in Alessandria 800 talleri [...]. A Londra si trovano pezzi bellissimi per la metà prezzo di quello che costano qui¹⁰².

Nel percorso espositivo Belzoni colloca, oltre ad un modello dell'edificio, i pregevoli calchi di parte dei rilievi dipinti che decoravano le camere di sepoltura originarie¹⁰³. L'obiettivo non è solo appagare il gusto dell'esotico e suggestionare il visitatore ma anche ricostruire con precisione i contesti, fornendo una corretta informazione. Tanto che lo stesso Champollion il Giovane non fa mancare la sua approvazione al rigore filologico dell'esposizione¹⁰⁴.

Una scala buia e ripida conduce alle due camere sepolcrali, ricostruite e illuminate con luce artificiale capace di creare la giusta atmosfera e favorire la completa immersione dei visitatori nel mondo dei morti del lontano Egitto¹⁰⁵. Il successo è straordinario (la mostra sarà replicata con altrettanto successo a Parigi l'anno successivo): il primo giorno si contano millenovecento visitatori¹⁰⁶. La varietà del pubblico (gentiluomini, signore, bambini, governanti, giovinette) e i loro commenti sono tramandati dal vivace racconto *The Tomb* della scrittrice irlandese Marguerite Gardiner, contessa di Blessington, cui la mostra offre una preziosa occasione di studio dei caratteri e dei personaggi: c'è chi si lamenta per il caldo e la scarsa illuminazione, una governante recita ai suoi pupilli i passi – per loro incomprensibili – del catalogo (*Description*) distribuito ai visitatori;

¹⁰⁰ Ivi, parte I; Piacentini 2010; Chilò 2017-2018.

¹⁰¹ Timbs 1855, pp. 266-268.

¹⁰² Acerbi 1830, p. 285.

¹⁰³ Pearce 2000.

¹⁰⁴ Fassone, Giovannini Luca 2010, pp. 53 e 57.

¹⁰⁵ Gardiner Blessington 1823, p. 57.

¹⁰⁶ Timbs 1855, p. 266.

una nonna, smarritasi nella lettura del catalogo, al nipotino, che chiede cosa sia la piramide, risponde che si tratta di un grazioso centrotavola¹⁰⁷.

A ben vedere però l'utilizzo della luce come elemento connotante l'allestimento espositivo utilizzato dal Belzoni non è proprio una novità. Oltre vent'anni prima, nel 1795 a Parigi, Alexander Lenoir nel Musée des Monuments Français, nel convento dei Petits Augustins, – dove erano stati collocati con un ordinamento storico e cronologico i monumenti asportati dalle chiese e prelevati dai conventi soppressi – aveva utilizzato la luce come elemento importante della comunicazione museale, per sottolineare il progredire della cultura e dell'arte francese verso la *Grandeur*: l'illuminazione da tenue nelle prime sale dedicate all'Alto Medioevo diveniva progressivamente più intensa fino alla luminosità generosa e solare degli ambienti dedicati al XVI secolo¹⁰⁸.

L'uso particolare della luce è protagonista anche di un'altra spettacolare esposizione, dedicata agli Etruschi e inaugurata nella capitale inglese, in Pall Mall, circa quindici anni dopo quella del Belzoni, dai fratelli Campanari di Toscanella, attivissimi scavatori e mercanti, per avvicinare il pubblico inglese, e in particolare i collezionisti. Una guida illustra al pubblico il materiale esposto nel percorso espositivo: sono ricostruite undici tombe complete di sarcofagi e corredi e previsti appositi spazi per i vasi, le gemme e le oreficerie: la luce delle torce ripropone le condizioni della visita ai monumenti originali¹⁰⁹.

Sir William Bentham, così commenta l'evento alla "Society of Antiquaries" di Londra il 16 marzo: «Signor Campanari's Etruscan Tombs, now exhibiting in Pal Mall, is, perhaps, to the historian, the philologist, and the antiquary, the most interesting exhibition which has ever appeared in this metropolis»¹¹⁰.

L'effetto è ottenuto con un sapiente uso dell'illuminazione con torce distribuite nei diversi ambienti. Elisabeth Caroline Gray (1810-1887) moglie di John Hamilton Gray appassionato di antichità, poco più che ventenne, visita la mostra e ne conserva un ricordo indelebile che la spingerà a vedere l'Etruria e scrivere di quei luoghi. Il suo racconto alterna momenti di autentica paura, quando le figure in terracotta adagate sui cuscini, dignitose e severe, quasi rimproverano l'intrusione, a sentimenti di grande emozione davanti al volto giovane e innocente di un'antica principessa. Alla particolare luce delle fiamme le figure non appaiono morte, ma vive e pronte a raccontare la loro lunga storia¹¹¹.

Le antichità etrusche non rappresentano soltanto un fenomeno alla moda destinato a conquistare i curiosi delle grandi capitali europee. La ricostruzione delle più antiche e oscure origini dei popoli è un argomento molto efficace per

¹⁰⁷ Gardiner Blessington 1823, p. 55; Fassone, Giovannini Luca 2010, pp. 53 e 57; Classen 2017, p. 49.

¹⁰⁸ Haskell 1997, pp. 210-224.

¹⁰⁹ Campanari 1837; Colonna 1978; Prinzi 1986, pp. 137-146.

¹¹⁰ Colonna 1978, p. 87.

¹¹¹ Hamilton Gray 1843, pp. 3-7; Colonna 1986; Orestano 2017, pp. 149-153.

rafforzare l'identità nazionale, come era accaduto in Francia con la riscoperta delle testimonianze celtiche.

La cultura dei popoli preromani, in particolare degli Etruschi che tanta evidenza monumentale hanno lasciato, ben si prestava – tra le altre – a un'interpretazione ideologica che poneva in discussione l'idea di Impero sovranazionale di cui l'Impero napoleonico, erede del Sacro Romano Impero, era stato effimera realizzazione¹¹². Nei musei, accanto alle testimonianze della classicità, fino a una certa data ancora nettamente prevalenti soprattutto a Roma, trovano posto resti materiali delle culture preromane: vasi, iscrizioni, *instrumentum*, in piena Restaurazione, assumono quindi un nuovo significato. Alla civiltà etrusca si aprono nel volgere di pochi anni le porte del Vaticano.

Ancora una volta è Pio VII Chiaramonti, rientrato a Roma nel 1815, a iniziare una consapevole politica di acquisti soprattutto di ceramica dipinta, greca ed etrusca, proveniente da scavi, e a porre le basi per un progetto di museo: un affresco del 1815, nella Galleria delle sale di esposizione della Biblioteca vaticana, lo raffigura in compagnia di alcuni gentiluomini mentre esamina alcuni vasi etruschi dipinti in una vasta sala circondata da scansie sulle quali sono in mostra altre suppellettili fittili.

Non vi sono precedenti di uguale respiro e consistenza se si escludono gli episodi di Cortona e Volterra e l'esperienza del Museo di Perugia del 1812.

Gli acquisti di Pio VII confluiranno nel Museo Gregoriano Etrusco inaugurato a Roma nel 1837 da Gregorio XVI (fig. 7). Diventava così realtà il museo invocato già nel 1824 da Vincenzo Campanari, il capostipite della famiglia, che aveva con i propri scavi fornito gran parte dei reperti¹¹³.

Racconta il Moroni:

il governo il pontificio, a mezzo della commissione generale consultiva delle antichità e belle arti del camerlengato si andava occupando in raccogliere i monumenti etruschi di maggior conto, de quali gran quantità si rinvennero negli ultimi tempi, praticando degli scavi nel terreno dell'antica Etruria, che trovasi entro i confini dei domini pontifici¹¹⁴.

Il 2 febbraio del 1837, a meno di un anno dall'avvio dei lavori, il museo fu solennemente inaugurato. Soluzioni, allora, tecnologicamente avanzate consentivano di osservare anche i particolari meno accessibili degli oggetti come ad esempio i dipinti all'interno delle tazze. Così la rivista «L'Album», molto attenta alle novità culturali di Roma, descrive l'ingegnosa soluzione: le tazze sono montate su supporti in legno che ne consentono la rotazione. L'artificio peraltro era già stato utilizzato nel gabinetto delle medaglie¹¹⁵ del Museo di Napoli:

¹¹² Solo più tardi, in pieno dibattito risorgimentale, il richiamo alle civiltà preromane acquisterà una forte connotazione in senso unitario e indipendentista: Della Fina 2011.

¹¹³ Prinzi 1986, p. 137; Buranelli 1991.

¹¹⁴ Moroni 1847, p. 111.

¹¹⁵ Costa 2018.

All'*emiciclo* succede *la camera delle tazze* [...]. Dipinte nell'interno del pari che nell'esterno offrono una doppia composizione all'occhio del riguardante. Ma da questa stessa speciale condizione degli ornamenti di esse, si derivava una grande difficoltà a ben collocarle. Quindi si tentarono in altri musei maniere diverse, che tutte però difettavano di alcuna cosa. Un'elegante macchinetta inventata dal Signor Cavalier Gaspare Salvi, architetto de' sacri palazzi apostolici, il quale ha diretto quanto è di cose di architettura del nuovo museo, ha pienamente soddisfatto a quanto si era per lo addietro vanamente desiderato. La tazza collocata sovr'essa può volgersi in ogni modo, e vedersi in ogni parte, così esterna come interna. In questa camera sono tutte disposte in questo leggiadro ed utile modo. E ben questo si conveniva al sommo pregio che tutte hanno per il lato della erudizione o per quello dell'arte; e spesso ancora per ambedue¹¹⁶.

Il «bel meccanismo» è lodato anche dall'archeologo Nibby nella sua descrizione di Roma del 1838¹¹⁷.

Nonostante gli indubbi sforzi per rendere leggibili i manufatti grazie anche a un articolato sistema di supporti a parete, piedistalli e una grande vetrina rotonda al centro della sala, destinata a custodire e mostrare in modo adeguato ornamenti in oro¹¹⁸, sono ancora molti gli oggetti posti in alto sugli armadi con finalità di arredo più che di efficace ostensione al pubblico (fig.8). Un'abitudine, questa, che l'illustre archeologo tedesco Theodor Panofka, tra i fondatori dell'Istituto archeologico germanico, aveva criticato nell'allestimento della Biblioteca Vaticana:

La maggior parte de' viaggiatori impiega molto tempo nei saloni del Vaticano senza mai venire in cognizione dei monumenti in bronzo, vetro, e terra cotta, che racchiude la libreria Vaticana. Ed in verità i forestieri non hanno torto di trascurare queste classi di monumenti nell'unico Museo del Vaticano, giacché possono chiamarsi incomplete le raccolte de' bronzi e de' vetri, e quella de' vasi, privata dei suoi più preziosi ornamenti dall'intelligente ambizione dei conquistatori francesi. Quello poi che è rimasto ancora di pregevole, trovandosi sfavorevolmente collocato sui più alti armadij, non fa meraviglia che di ciò non possa profittare né la curiosità de' viaggiatori né l'indagine degli antiquarj¹¹⁹.

Esattamente due anni dopo l'apertura del Museo Gregoriano Etrusco il 2 febbraio 1839, si apre, sotto il pontificato di Gregorio XVI, il Museo Gregoriano Egizio.

La civiltà del Nilo, riscoperta dalla spedizione di Napoleone Bonaparte e i cui studi si erano rapidamente diffusi e strutturati in Europa, trova finalmente spazio accanto ai capolavori della classicità¹²⁰.

Dell'allestimento del nuovo museo sono incaricati il padre barnabita Luigi Ungarelli, Giuseppe De Fabris, direttore generale dei musei pontifici e l'architetto dei palazzi apostolici Gaspare Salvi. La cultura egizia viene inserita

¹¹⁶ Ivi, nota 49; Museo Gregoriano 1838, p. 19.

¹¹⁷ Nibby 1841, p. 522.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Panofka 1827, pp. III-IV.

¹²⁰ Grenier 1993; Piva 2010, p. 35.

in un preciso contesto storico generale e non è un caso che ampio spazio (fig. 9) trovino, disposte in ordine cronologico, le sculture in stile egizio di età imperiale romana:

nella maggiore sala contigua a quella dei leoni, ornata essa pure in vaga novità alla foggia egiziana, per osservare i monumenti con sagace avvedimento disposti dal prelodato direttore dei musei vaticani il sig. cav. Fabris. Sono questi i monumenti chiamati *d'imitazione*, lavorati cioè, in Roma sullo stile egizio all'età degli'imperatori, de' quali la più parte ornarono già la villa Tiburtina di Adriano. [...] i valenti artisti di quell'epoca [...] in Roma presero a produrre con probabile imitazione le statue de' Faraoni, e senza preterire dalla originalità di quel gusto nazionale dominante già da tanti secoli in Egitto, vi aggiunsero quella morbidezza e quel finimento che distinse la scuola greca in Roma¹²¹.

Del museo, la documentazione dell'epoca mostra una grande sala ripartita con due colonne in stile egizio ai cui lati due sarcofagi, in apposite vetrine, sono posti in modo da poterne apprezzare sia la decorazione esterna sia quella interna. Lungo le pareti statue di divinità, decorazioni egittizzanti e vedute di paesaggi nilotici (fig. 10). L'obiettivo è di fornire al visitatore un contesto decorativo coerente con i manufatti esposti come già era accaduto nel Museo Pio-Clementino¹²².

Ma nel campo dei musei egizi l'evocazione e le decorazioni in stile non sono sempre possibili o apprezzate. Nella mostra fiorentina del 1830, che presenta al pubblico il risultato della Spedizione franco-toscana finanziata con fondi pubblici dal Granduca Leopoldo II, cui partecipa Ippolito Rossellini, rispetto a un'organizzazione coerente, si segue un criterio pratico imposto dagli spazi disponibili e dalla dimensione degli oggetti¹²³. Champollion il Giovane, dal canto suo, da tempo suggeriva un'organizzazione suddivisa per materie, dai riti funerari alle arti e scienze con ordinamento cronologico¹²⁴. In questo modo sono ordinate le sale egizie del Louvre nel 1827, tuttavia anch'egli non potrà opporsi alle:

volte dipinte da François-Éduard Picot con le allegorie dell'arte egizia e arredate con vetrine disegnate da Pierre Fontaine e Jacques Marie Renié che presentavano motivi a finto marmo e capitelli ionici (mal tollerati da Champollion perché ritenuti fuori contesto)¹²⁵.

I musei archeologici pubblici dei primi decenni dell'Ottocento sono quindi sospesi tra i condizionamenti dell'organizzazione colta ed erudita del secolo precedente e le aspettative di un pubblico più vario e informato. Per la prima volta, in modo consapevole si operano scelte espositive anche in funzione della comunicazione. Gli allestimenti puntano non solo sulla qualità delle

¹²¹ Ungarelli 1839, pp. 15-16.

¹²² Piva 2010, p. 39.

¹²³ Betrò 2010; Guidotti 2010.

¹²⁴ Failla 2010, p. 25.

¹²⁵ Ivi, p. 30.

collezioni e la loro importanza storica e scientifica, ma anche sulla capacità di contestualizzare gli oggetti e, se possibile, di emozionare e stupire il visitatore. I cataloghi, le guide, gli articoli di giornale, dal canto loro, informano, divulgano le scoperte, suscitano curiosità nei futuri visitatori.

Il museo è finalmente pronto a «servire non solamente a quelli che degli studj fanno professione, ma a quelli eziandio che dagli studj senza molta fatica aman di prendere onesto piacere»¹²⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Acerbi G. (1816), *Proemio*, «Biblioteca Italiana», n. I, gennaio-marzo, pp. 3-8.
- Acerbi G. (1830), *Squarcio di una lettera del signor consigliere Giuseppe Acerbi, console generale di S.M.I.R.A nell'Egitto, datata dal ramo del Nilo di Rosetta al di sotto di Tervane, il 2 aprile 1830*, «Biblioteca Italiana», n. XV, pp. 282-285.
- Allroggen-Bedel A., Kammerer Grothaus H. (1983), *Il Museo ercolanese di Portici*, in G. Macchiaroli a cura di, *La villa dei papiri*, «Cronache ercolanesi», n. 13, pp. 83-128.
- Antolini G. (1806), *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma: co' Tipi Bodoniani.
- Barbarisi G. (1995), *L'ideale neoclassico nel Foro Bonaparte: la parte del Giordani*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLVIII, n. 3, pp. 177-183.
- Barocchi P., Gallo D., a cura di (1985), *L'Accademia etrusca*, catalogo dell'esposizione (Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio – 20 ottobre 1985), Milano: Mondadori Electa.
- Bartoli G. (1745), *Due dissertazioni...nella prima si dà notizia del pubblico museo d'iscrizioni eretto nuovamente in Verona...*, Verona: Dionigi Ramanzini.
- Basso Peressut G.L. (2015), *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, «La Rivista di Engramma», n. 126, aprile, pp. 98-124.
- Berengo M. (1980), *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Bersani C. (1983a), *I monumenti archeologici nelle opere degli artisti e dei viaggiatori europei dei secoli XVIII-XIX*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco e C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 75-120.
- Bertrand G. (2008), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme:*

¹²⁶ Giordani 1856b, p. 329; Galante Garrone 1979, p. 26.

- le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle*, Roma: Publications de l'École française de Rome.
- Betrò M., a cura di (2010), *Lungo il Nilo. Ippolito Rossellini e la spedizione Franco-Toscana in Egitto (1828-1829)*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 28 aprile – 25 luglio 2010), Firenze: Giunti.
- Bianchi I. (1791), *Marmi cremonesi ossia Ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle Torri de' Picenardi*, Milano: Imperiale Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore.
- Bologna F. (1979), *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, «La parola del passato. Rivista di studi antichi», n. CLXXXVIII-CLXXXIX, pp. 377-404.
- Brizzolara A. (1984), *Il Museo universitario (1810-1878)*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo civico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1 dicembre 1984 – 25 febbraio 1985), a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 159-166.
- Buonamici G. (1748-1754), *Metropolitana di Ravenna. Architettura del cavaliere Gianfrancesco Buonamici riminese... Co' disegni dell'antica Basilica, del Museo Arcivescovile, e della Rotonda fuori delle mura della Città*, Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Buranelli F. (1991), *Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari-Governo Pontificio (1835-1837)*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Campanari S. (1837), *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities Now Open at no. 121, Pall Mall, Opposite the Opera Colonnade*, London: Joseph Mallet.
- Cateni G. (s.d.), *Volterra. Museo Guarnacci*, Pisa: Pacini Editore.
- Caylus A.C. Ph. (1752), *Récueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grécques et romaines*, Paris: s.n.
- Chard C. (2001), *Antique Sculptures as Sights and Wonders: The Unease of Viewing and Commenting*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 72, pp. 9-20.
- Charle (2002), *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata europea*, a cura di R. Pertici, trad. it., Bologna: Il Mulino.
- Chevallier R. (1992), *Les collections d'antiquités en Sicile vues par les voyageurs du XVIII^e siècle*, in *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIII^e siècle*, a cura di A.-F. Laurens, K. Pomian, Parigi: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 97-109.
- Chilò L. (2017-2018), *L'Egitto in mostra tra Settecento e Ottocento*, Tesi di laurea Magistrale in Arte e mediazione culturale, Università di Bologna, relatore prof. Sandra Costa.
- Classen C. (2017), *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London-New York: Bloomsbury Academic.
- Colonna G. (1978), *Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba di Vipiana*, «Studi Etruschi», s. 3, n. XLVI, pp. 81-117.
- Colonna G., a cura di (1986), *Tuscania*, Siena: Nuova Immagine Editrice.

- Costa S. (2010), *Collezioni di carta tra mirabilia, musei e biblioteche: qualche considerazione sui cataloghi illustrati delle collezioni enciclopediche*, in *La gravure et l'histoire. Les livres illustrés de la Renaissance et du baroque et la conquête du passé*, a cura di S. Costa, Grenoble: Cahiers du CRHIPA, n. 18, pp. 153-186.
- Costa S. (2017), *La legittimità dello spettatore "disinteressato"*, in *I savi e gli ignoranti, dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, a cura di S. Costa, G. Perini Folesani, Bologna: Bononia University Press, pp. 103-217.
- Costa S. (2018), *Musei e display: Roma negli anni della "Fata Morgana"*, in *1860-1960. L'Italia dei musei*, a cura di S. Costa. P. Callegari, M. Pizzo, Bologna: Bononia University Press, pp. 21-59.
- Curzi V. (2004), *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Argelato (BO): Minerva Edizioni.
- De Benedictis C. (2015), *Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, «Engramma», n. 126, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2349>.
- De Brosses C. ([1739-1740] 1836), *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, a cura di M.R. Colomb, Parigi: A. Levasseur.
- De Iorio A. (1825), *Real Museo Borbonico. Galleria de'vasi*, Napoli: Dalla Stamperia Francese.
- Della Fina G.M., a cura di (2011), *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia unita*, Atti del 18° Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria (Orvieto, nella sede della Fondazione, 2010), Roma: Quasar.
- Della Peruta F. (1979), *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana nel Risorgimento*, Roma-Bari: Laterza, pp. 247-569.
- Della Peruta F. (2006), *Nell'officina della Biblioteca italiana. Materiali per la storia della cultura nell'età della Restaurazione*, Milano: FrancoAngeli.
- De Pasquale A., a cura di (2013), *Bodoni 1740-1813*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, Biblioteca Palatina, Teatro Farnese, Galleria Nazionale), Parma: Ricci Editore-Grafiche Step.
- De Seta C. (1999), *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino: Bollati Boringhieri.
- De Seta C. (2014), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano: Rizzoli.
- D'Este A. (1865), *Memorie di Antonio Canova*, a cura di P. Mariuz, Firenze: Felice le Monnier.
- Donati A., a cura di (1984), *Il Museo epigrafico*, Faenza: Stabilimento Grafico Lega.
- Emiliani A. (2015), *Pietro Giordani e le origini dell'Accademia di Belle Arti a Bologna*, Bologna: Bononia University Press.
- Failla M.B. (2010), «*Una vera Enciclopedia Egiziana*» progetti di ordinamento

- per il Reale Museo Egizio di Torino*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 23-30.
- Fassone A., Giovannini Luca A. (2010), *Giovanni Battista Belzoni e la mostra di Piccadilly*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 53-58.
- Favaretto I. (1990), *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ferretti G. (1952), *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Fittipaldi A. (1995), *Les musées à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734-1799)*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 275-296.
- Fougeroux de Bondaroy A.-D. (1770), *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts. Avec un traité sur la fabrique des Mosaïques*, Paris: Desaint.
- Galante Garrone A. (1979), *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana nel Risorgimento*, Roma-Bari: Editori Laterza, pp. 3-246.
- Gallo D. (2010), *Il Museo Clementino tra novità e tradizione, L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, Città di Castello: Bulzoni Editore, pp. 237-258.
- Gardiner Blessington M. (1823), *The tomb*, in *The Magic Lantern or Sketches of Scenes in the Metropolis*, seconda edizione, London: Longman Hurst Rees Orme and Brown, pp. 55-74.
- Garibotto C., a cura di (1955), *Epistolario di Scipione Maffei*, Milano: Giuffrè.
- Gentili Tedeschi E. (2003), *Una storia neoclassica: il Foro Bonaparte e il Piano regolatore di Milano del 1807*, in *Architettura e urbanistica in Età Neoclassica: Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, Atti del I Convegno di Studi Antoliniani nel secondo centenario del progetto per il Foro Bonaparte (Bologna, 25 settembre 2000 – Faenza, 26 settembre 2000), a cura di M.G. Marsiliano, Faenza: Gruppo editoriale Faenza Editrice s.p.a., pp. 185-193.
- Giordani P. (1856a), *Descrizione del Foro Bonaparte*, in P. Giordani, *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Gussalli*, Milano: Borroni e Scotti (poi dal V Sanvito), 6 voll., 1856-1858, I, pp. 114-135.
- Giordani P. (1856b), *Proemio al giornale di letteratura, scienze ed arti, intitolato Biblioteca italiana, Milano 1816*, in *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Gussalli*, II, pp. 329-331.
- Giustiniani L. (1816), *Memoria dello scoprimento di un antico sepolcreto greco-romano*, «Biblioteca Italiana», n. I, pp. 12-22.
- Gori A.F. (1727), *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes*, Firenze: Iosephi Manni.
- Grenier G.C. (1993), *Museo Gregoriano Egizio*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Gualandi G. (1978-1979), *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 8, pp. 5-26.
- Gualandi G. (1983), *La riscoperta dell'antico*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco e C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. XI-XII.
- Gualandi G. (1988), *Il Museo delle Antichità*, in *I luoghi del conoscere. I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna*, Bologna: Banca del Monte di Bologna e Ravenna, pp. 115-121.
- Guidotti M.C. (2010), *Ippolito Rosellini e la Spedizione franco-toscana*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 43-47.
- Gussalli A. (1854), *Memorie intorno alla vita ed a scritti inediti di Pietro Giordani*, in *Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli compilatore della vita che lo precede*, Milano: Borroni e Scotti, voll. 7, 1854-1855, I, pp. 5-213.
- Hamilton Gray E.C. (1843), *Tour of the Sepulchres of Etruria in 1839*, London: J. Hatchard and Son.
- Haskell F. (1997), *Le immagini della storia*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Labus G. (1816), *Continuazione de' Monumenti antichi inediti*, «Biblioteca Italiana», I, luglio-settembre, pp. 37-57.
- Labus G. (1820), *Prefazione*, in Visconti, Guattani, 1820, pp. IX-XXXVI.
- Lady Morgan (1821), *Italy*, 3 voll., Paris: A. and W. Galignani, I.
- Lalande J.-J. Lefrançois de (1786), *Voyage, en Italie*, Paris: Veuve Desaint.
- L'antichità classica nelle Marche tra Seicento e Settecento* (1989), Atti del convegno (Ancona-Pesaro, 15-17 settembre 1987), Ancona: Deputazione di storia patria per le Marche.
- Lanzi L. (1782), «Articolo I», «Giornale de' Letterati», t. XLVII, pp. 46-47.
- Legati L. (1677), *Museo cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Bologna: Giacomo Monti.
- Lesne J.-C. (1811), *Excursion à la Villa del Foro, ancien Forum appelé par quelques géographes Forum Statiellorum*, Alexandrie: impr. de L. Capriolo.
- Levi D. (1985), *Collezionismo etrusco tra musei accademici e raccolte private (1724-1750)*, in *L'Accademia etrusca*, a cura di P. Barocchi, D. Gallo, catalogo dell'esposizione (Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio – 20 ottobre 1985), Milano: Mondadori Electa.
- Levi D. (1989), *Ercole tatuato come un indigeno: dibattito sulla policromia nel mondo classico nella Gran Bretagna di metà Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 38, pp. 22-43.
- L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio* (1983), catalogo della mostra

- (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni.
- Liverani P. (1998), *Dal Pio-Clementino al Braccio Nuovo*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Atti del Convegno internazionale (Cesena maggio 1997), a cura di A. Emiliani, L. Pepe, B. Dradi Maraldi in collaborazione con M. Scolaro, Bologna: Clueb, pp. 27-41.
- Luni M. (1984), *La collezione Stoppani nel Palazzo Ducale di Urbino. Recupero di un museo*, in *Il Museo epigrafico*, a cura di A. Donati, Faenza: Stabilimento Grafico Lega, pp. 447-466.
- Maffei S. (1748), *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei: La prima, sopra il primo tomo di Dione nuovamente venuto in luce: La seconda, sopra le nuove scoperte d'Ercolano: La terza, sopra il principio della grand'iscrizione poco fa scavata nel Piacentino*, Verona: Stamperia del Seminario.
- Maffei S. (1749), *Museum veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona: Typis Seminariis.
- Magagnato L. (1982), *Il museo maffeiano riaperto al pubblico*, Verona: Comune di Verona.
- Marini Calvani (1984), *Il ruolo del Museo d'Antichità di Parma dagli scavi borbonici a Velleia alle ricerche della nascente paleontologia italiana*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. Morici Govi, G. Sassatelli, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 483-492.
- Mazzetti S. (1847), *Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni della famosa Università, e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna: Tipografia di San Tommaso D'Aquino.
- Mennella G. (1973), *Il museo lapidario del Palazzo Ducale di Urbino. Saggio storico su documenti inediti*, Genova: Pubblicazioni Istituto Storia Antica e Scienze ausiliarie.
- Monsagrati G. (2000), v. *Giordani Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voll. 1-73, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2009, vol. 55, pp. 219-226.
- Montecchi O. (1934), *Documenti inediti sugli scavi di Velleia nel sec. XVIII*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», n. VIII, pp. 553-630.
- Moroni G. (1847), voce *Musei di Roma*, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, voll. 103, Venezia: Tipografia Emiliana, 1840-1861, vol. XLVII, pp. 80-133.
- Museo Gregoriano* (1838), «L'Album», 24 marzo, pp. 17-20.
- Nibby A. (1841), *Roma nell'anno 1838*, Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Nisard C. (1877), *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, 2 voll, Parigi: Imprimerie nationale.

- Olimi G. (1995), *Recherches archéologiques et formation de collections publiques en Italie centrale et septentrionale au XVIII^e siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É. Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 299-333.
- Orestano F. (2017), *Gli Etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto*, in *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del 24° Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria (Orvieto, nella sede della Fondazione, 2016), a cura di G.M. Della Fina, Roma: Quasar, pp. 145-176.
- Ottani Cavina A. (1979-1984), *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino: Einaudi, vol. VI, (2).
- Pagliani M.L. (2018), *Da Pietro Giordani all'archeologo Filippo Schiassi: lettere inedite*, in *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, a cura di V. Nizzo, A. Pizzo, Milano-Udine: Mimesis, pp. 449-456.
- Panofka T. (1827), *Il Museo Bartoldiano*, Berlino: Dalla Stamperia accademica.
- Paolini R. (1812), *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti ch'esistono in Miseno, in Bacoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli: Monitore delle Due Sicilie.
- Pearce S. (2000), *Giovanni Battista Belzoni's exhibition of the reconstructed tomb of Pharaon Seti I, in 1821*, «Journal of the History of Collection», XII, n. 1, pp. 109-125.
- Piacentini P. (2010), *Percorso dell'Egittologia all'inizio del XIX secolo: musei e tutela delle collezioni*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 13-21.
- Pietrangeli C. (1985), *I musei vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma: Quasar.
- Pinelli A. (2010), *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari: Editori Laterza.
- Piva C. (2010), *“Uno stato completo delle arti nello stato loro primitivo”: il museo di antichità egizie per il Vaticano*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 33-42.
- Pomian K. (1995), *Leçons italiennes: les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É. Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 337-361.
- Potts A. (2001), *The Classical Ideal on Display*, pp. 29-36, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 72, pp. 29-36.
- Prinzi F. (1986), *Viaggi e viaggiatori in Etruria nei secoli XVIII e XIX*, in *Bibliotheca Etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, catalogo della mostra (Accademia dei Lincei-Villa della Farnesina, 5 dicembre 1985 – 5 gennaio 1986), Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 119-146.

- Riccomini A.M. (2005), *Scavi a Veleia: l'archeologia a Parma fra Settecento e Ottocento*, Bologna: Clueb.
- Riccò Trento A. (1983), *Le collezioni e i musei archeologici nei libri del XVIII e XIX secolo*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 123-170.
- Roncuzzi Roversi Monaco V. (1983), *Le grandi scoperte archeologiche in Italia nei libri del secolo XVIII*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 21-72.
- Rossellini I. (1825), *Il sistema geroglifico del Signor Cavaliere Champollion il Minore dichiarato ed esposto alla intelligenza di tutti*, Pisa: presso Sebastiano Nistri.
- Rossi Pinelli O. (1976), *Il Foro Bonaparte: progetto e fallimento di una città degli uguali*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 3, pp. 43-76.
- Rossi Pinelli O. (2005), *Per una «storia dell'arte parlante»: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 84, pp. 5-23.
- Schiassi F. (1814), *Guida del forestiere al museo delle antichità della Regia Università di Bologna*, Tipografia Lucchesini: Bologna.
- Scotti Tosini A. (1989), *Il Foro Bonaparte. Un'opera giacobina*, Milano: F.M. Ricci.
- Thomas S. (2012), *Displaying Egypt: Archaeology, Spectacle, and the Museum in the Early Nineteenth Century*, «Journal of Literature and Science», 5, n. 1, pp. 6-22.
- Timbs J. (1855), *Curiosity of London*, London: David Bogue.
- Tissoni R. (1980), *La "Biblioteca italiana" e la cultura della Restaurazione nel Lombardo-Veneto*, «Studi storici», aprile-giugno, pp. 421-436.
- Ungarelli L. (1839), *Nuovo Museo Gregoriano-Egizio nel Vaticano*, Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Venturi Fr. (1973), *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, t. III, a cura di R. Romano, C. Vitali, Torino: Einaudi, pp. 985-1481.
- Vermiglioli G.B. (1822), *Lezioni elementari di archeologia esposte nella Pontificia Università di Perugia*, 2 voll., Perugia: presso Francesco Baduel, I.
- Visconti F.A., Guattani G.A. (1820), *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato*, Milano: Tipografia Destefanis.

Appendice

Fig. 1. Il *Museum Kircherianum* di Roma da G. de Sepibus, *Romani Collegii Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam, 1678

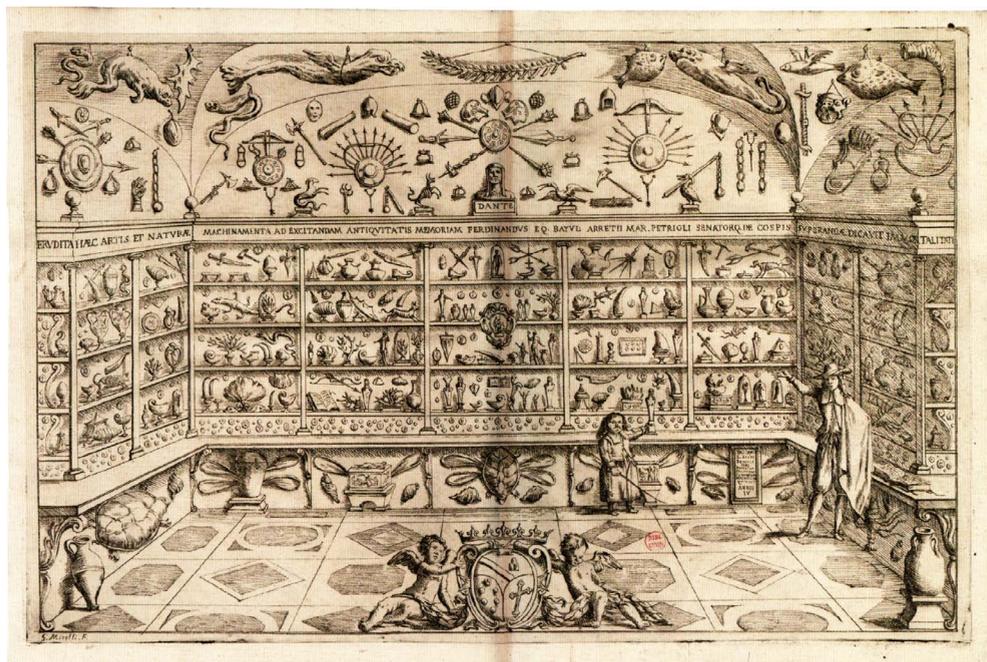
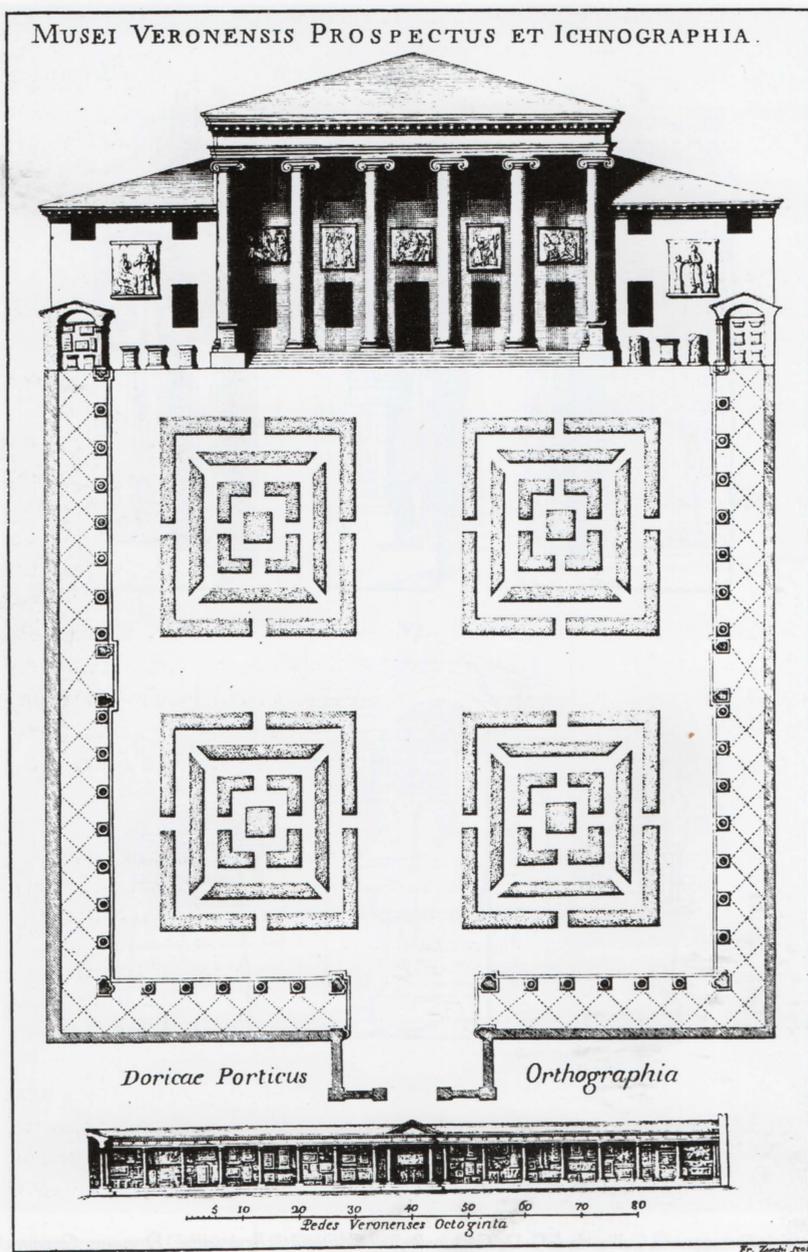


Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli, *Museo Cospiano*, in Legati 1677



Pianta e prospetti del Lapidario di Scipione Maffei, da *Museum veronense*, Veronae, Typis Seminarii, 1749

Fig. 3. Pianta e prospetti del Lapidario di Scipione Maffei, in Maffei 1749

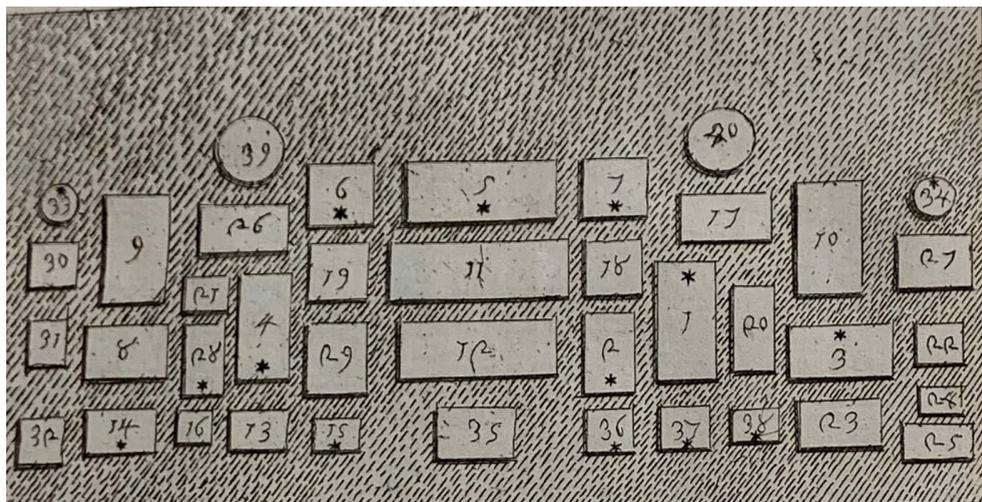


Fig. 4. Il Museo lapidario di Ravenna, in Buonamici 1748-1754



Fig. 5. Sala del Museo Pio-Clementino, acquaforte di Vincenzo Feoli, 1794



Fig. 6. Veduta del museo, dettaglio, in Antolini 1806

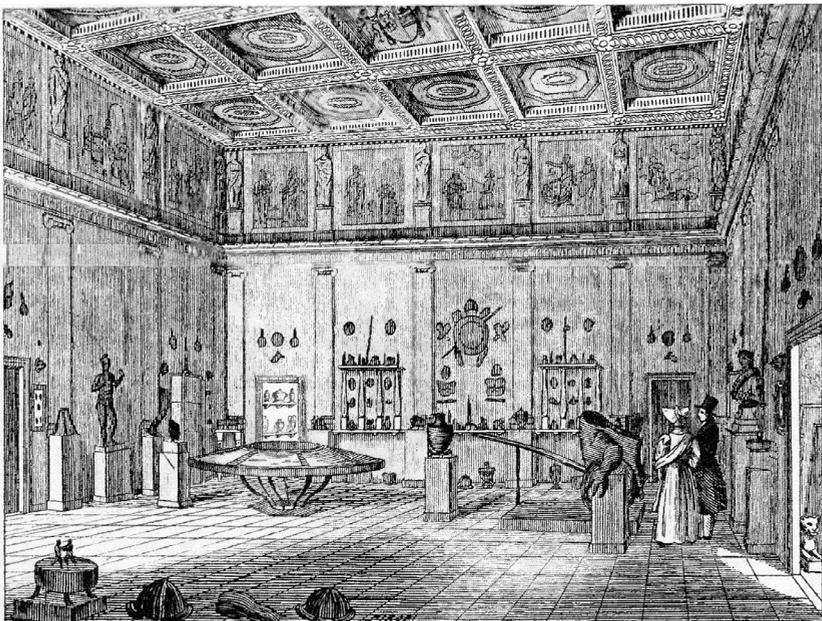


Fig. 7. Il Museo Gregoriano Etrusco, La Sala dei Bronzi, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 24 marzo 1838

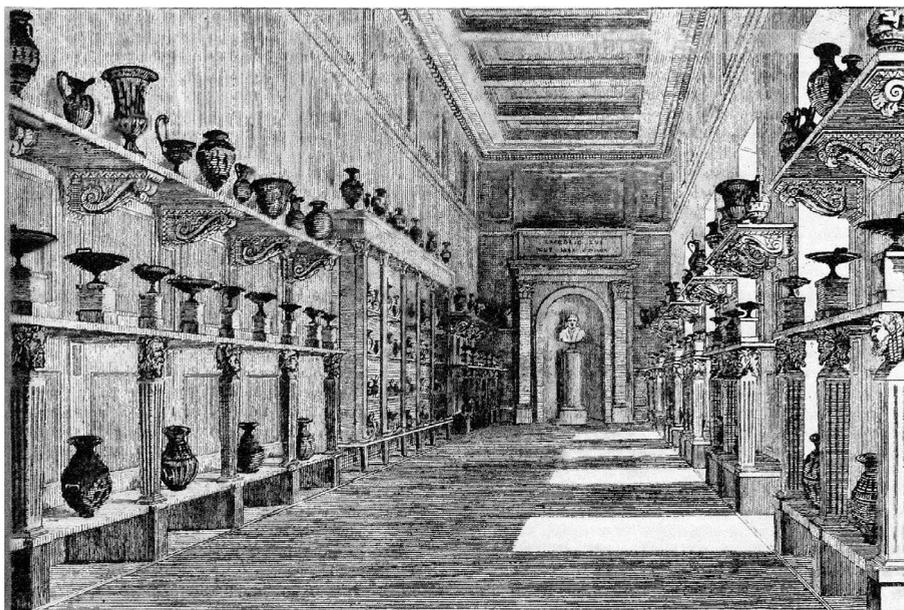


Fig. 8. Il Museo Gregoriano Etrusco, La Galleria, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 7 giugno 1838

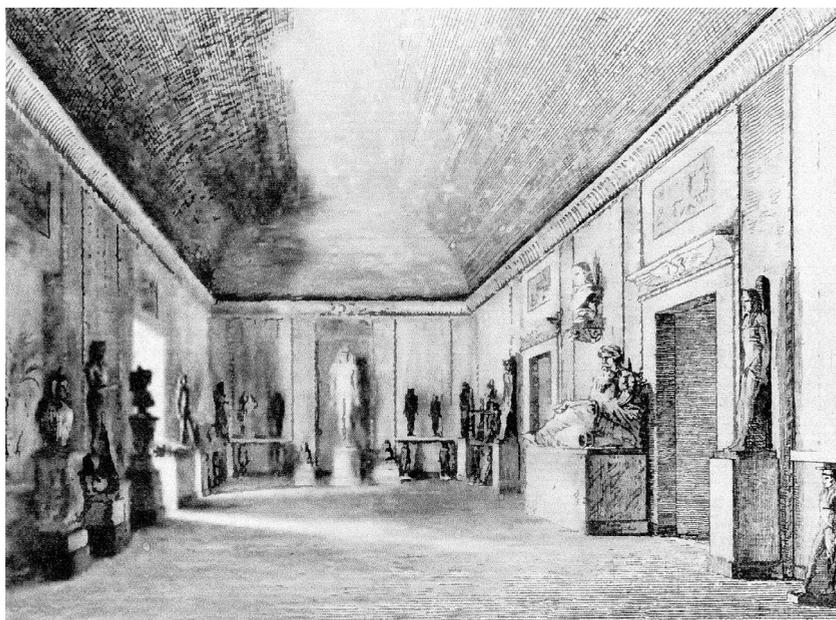


Fig. 9. Il Museo Gregoriano Egizio, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 21 settembre 1839



Fig. 10. Il Museo Gregoriano Egizio, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 16 febbraio 1839

«Milano si diverte...». Il “Museo Piceno” all’Esposizione Marchigiana del 1914 e l’allestimento ricostruttivo di Innocenzo Dall’Osso

Caterina Paparello*

Abstract

Il contributo illustra le pratiche ricostruttive e di allestimento promosse da Innocenzo Dall’Osso durante la direzione del Museo Archeologico Nazionale delle Marche per la restituzione al pubblico delle ricchissime testimonianze provenienti dalle aree sepolcrali degli Antichi Piceni. La ricostruzione fu adottata dall’archeologo emiliano come mezzo museografico per dare evidenza plastica alla partecipazione ininterrotta di un territorio, solo

* Caterina Paparello, Ph.D in Human Sciences, assegnista di ricerca in Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: c.paparello@unimc.it. Si ringraziano Alessandro Oldani della Galleria d’Arte moderna di Milano per gli spunti offerti a questo studio; Antonella Casali della Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli” del Castello Sforzesco; Carlo Birozzi, ex Soprintendente nelle Marche, per aver concesso l’accesso agli archivi degli organi periferici di tutela; Marco Betti, Maria Luisa Lazzari e Ilaria Venanzoni della SABAP Marche, Chiara Capponi e Tea Fonzi per il supporto; Giulia Lavagnoli e Mara Silvestrini per il prezioso interscambio, Patrizia Dragoni e Alessandro Naso per aver riletto il testo e per i consigli. Questo studio è dedicato alla memoria di Massimo Montella, professore caro, illustre studioso e arguto promotore di studi sul museo: per tracciare nel segno del suo magistero nuove e ritrovate strade che possano attuare appieno la missione museale.

apparentemente periferico, alla macrostoria. I reperti di scavo, segni del lusso, identitari e sacrali, riprodotti in vetro, celluloidi ed altri materiali della modernità, trovarono una forma di narrazione accessibile al pubblico generalista indosso a manichini abbigliati in occasione della mostra denominata “Museo Piceno” allestita alla Villa Reale di Milano nel 1914.

The contribution illustrates the reconstructive and staging practices promoted by Innocenzo Dall’Osso during the direction of the National Archaeological Museum of the Marches for the return to the public of the very rich testimonies coming from the burial areas of Ancient Piceni. The reconstruction was adopted by the Emilian archaeologist as a museum to give plastic evidence to the uninterrupted participation of a territory, only apparently peripheral, to the macrohistory. The artefacts of excavation, signs of luxury, identitarian and sacred, reproduced in glass, celluloid and other materials of modernity, found a form of narrative accessible to the general public in mannequins dressed for the exhibition called “Museo Piceno” staged at the Villa Reale in Milan in 1914.

1. *L’Esposizione marchigiana del 1914*

Dopo l’esperienza del 1905, che era servita alle Marche per costruire l’immagine della regione, si teneva a Milano l’“Esposizione Regionale Marchigiana. Agricoltura – Industria – Commercio – Arte”¹. Gli eventi espositivi del secondo decennio furono infatti incentrati, in particolare al Nord, sull’adeguatezza dell’industria, sull’innovazione dei comparti produttivi tradizionali² e sull’inevitabile confronto con le glorie artistiche del passato³. Parti integranti del processo di creazione dell’orgoglio nazionale⁴, tali esposizioni seguirono traiettorie già avviate dagli studi etnografici degli anni Dieci sull’interpretazione geografica delle culture agropastorali⁵.

L’evento marchigiano fu similmente ingenerato dalla volontà di esibire la capacità produttiva della periferia. Con tale auspicio e sotto l’Alto Patronato

¹ Cfr. Caracciolo 1980, pp. 39-44; Gori 2011, pp. 173-192; Evangelisti, Pes 2014. Per la precedente stagione di esposizioni regionali si rimanda a Prete 2006; Prete 2008, pp. 123-145; Paparello 2016, pp. 239-299; Prencipe 2014, pp. 189-203; Galassi 2018, pp. 9-55.

² Per un’analisi che ancora oggi offre spunti interessanti si rimanda a De Luca 1911.

³ Cfr. Gori 2011.

⁴ Sulla necessità di costruire l’identità dei territori con mezzi alternativi alla necessaria temporaneità degli eventi espositivi, si riporta un estratto dalle numerose polemiche che accompagnarono l’evento marchigiano «contro le vaghe illusioni della retorica regionalista». «Nella terra picena la tradizionale modestia degli abitanti, sovente, quando si tratta di slanciarsi, diventa ritrosia, il più delle volte degenera in pessimismo e finisce, quasi sempre, in avversione dichiarata a qualunque dimostrazione di energia, a qualunque esibizione di valori, a qualsiasi gara. [...] Prima, dunque, di promuovere iniziative e di carezzare programmi, è necessario sviluppare negli abitatori delle Marche sentimenti di collettività, è necessario rinvigorire gli spiriti, determinare una più forte coesione di energie, stringere vincoli di solidarietà e di fratellanza. Solo a questo patto si preparerebbe la via alle buone iniziative e si potrebbe chiedere il riconoscimento ufficiale nel nostro lavoro e di tutto ciò che vantiamo. Diversamente sarebbe inutile affannarsi ad entrare nella vita delle Nazioni ... *non aperietur nobis*» (Gavasci 1913, p. 5).

⁵ Cfr. Zucconi 2004, pp. 38-55; per un inquadramento sugli studi apparsi sulle riviste «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari» e «Rivista delle tradizioni popolari italiane» si rimanda a Bravo 2013.

della Real Casa, la rassegna fu indetta da un nutrito Comitato d'onore, coordinata da un composito Comitato esecutivo e presieduta da Arturo Vecchini, protagonista dell'attività politica e culturale marchigiana nell'età giolittiana (fig. 1)⁶. L'esposizione fu ospitata a Milano, a Villa Reale, messa «generosamente a disposizione per l'uopo dal Re» che ne dispose fra i beni della Corona dal 1860 al 1920. Dal 1921 il complesso, noto anche come Villa Belgiojoso, divenne sede della Galleria d'Arte Moderna⁷. Questo studio e altre recenti indagini stanno tuttavia riscoprendo una serie di eventi espositivi che, pur precedendo la musealizzazione della struttura, ne suggerirono la destinazione per via del successo di pubblico e di critica di cui godettero⁸.

L'articolazione degli spazi fu affidata all'ingegnere Carlo Bianchi, «membro e direttore tecnico del Comitato Esecutivo, nome assai noto e stimato per la sua geniale e solerte opera di professionista e di progettista, non che di creatore di grandi opere per varie Esposizioni, fra cui va segnalata la grande del 1906 tenutasi in Milano»⁹. L'allestimento, articolato in sei Sezioni – *agricoltura e industrie alimentari; industrie varie; belle arti e didattica; cooperazione, previdenza e beneficenza; enti pubblici e banche; igiene, sanità pubblica e turismo* – per un totale di 46 classi espositive¹⁰, fu dislocato in sale e saloni, ai piani terreno e superiore della villa riservati alle sezioni “nobili” della mostra, l'artistica e l'antiquaria, e all'interno di alcuni padiglioni edificati per

⁶ Arturo Vecchini, formatosi agli studi liceali ad Ancona e laureatosi in Giurisprudenza a Bologna, si dedicò alla professione legale dal 1886, conseguendo importanti successi. Egli, figura intellettualmente vivace e complessa, amante e cultore di letteratura fin dagli studi giovanili, nel 1882 assunse anche la direzione del quotidiano «Il Corriere delle Marche», fondato dal Commissario Straordinario Lorenzo Valerio nel 1860. Sindaco di Ancona dal 1893 al 1895 e Deputato per la XXII Legislatura del Regno d'Italia, fu il principale ideatore dell'Esposizione milanese. Da un suo discorso del 1913 emerge chiaro il progetto culturale e politico da cui l'evento prese le mosse: «Noi vogliamo dimostrare non ai marchigiani sé stessi; ma a quelli operosi e fieri uomini dell'alta Italia, quel che valgono pur nella loro modestia i marchigiani [...]. Un Comitato modesto, ma volenteroso, non sgomento degli ostacoli che sa di dover vincere, non lusingato da prospettive presuntuose, animato di fede e di volontà, s'è accinto a chiamare a rassegna quel che le nostre terre hanno di più caratteristico e vivo; quel che deriva dalla forza sobria e serena degli uomini; quel che sorride dalla bellezza aperta e luminosa delle cose; vuol mostrare e dimostrare tutto questo col frutto del lavoro, con la mostra delle virtù, con la rappresentazione del paesaggio, e dei monumenti d'arte e di storia» (p. 101). Per il profilo biografico di Arturo Vecchini cfr: Pierini 2004, pp. 25-31 e Sbano 2009, pp. 289-294.

⁷ *L'esposizione marchigiana in Milano* 1914, p. 102. Sulla storia della Galleria d'Arte Moderna si rimanda a Fratelli 2004.

⁸ Fra le poche iniziative finora note si ricorda la mostra *Ars et Patria* del 1905, organizzata dalla Società degli Artisti e Patriottica a sostegno di un fondo di sussidio per artisti indigenti, ivi comprendendo un importante nucleo di opere di Angelo Morbelli attualmente in riesame; cfr. Zatti 2019, p. 10.

⁹ Cfr. *Come sarebbero distribuite le varie Sezioni* 1913, p. 6. Per l'attività di Carlo Bianchi, di cui si ricorda la progettazione milanese in associazione a Francesco Magnani e Mario Rondoni, si rimanda a Botti, Ricci 2011.

¹⁰ Gli elenchi dettagliati delle classificazioni della mostra furono pubblicati su «Le Marche», 1-2, ottobre 1913, p. 6 e su «Picenum» 1913, 10, pp. 297-299.

l'occasione in giardino, riservati alle categorie merceologiche. I padiglioni, circa 1000 metri quadrati, prefigurarono anch'essi l'uso espositivo dei giardini reali, concretizzatosi con l'edificazione del Padiglione d'Arte contemporanea (il PAC), per volontà della soprintendente Fernanda Wittgens, su progetto di Ignazio Gardella fra il '49 e il '53¹¹.

2. *La Sezione Didattica, Antichità e Belle Arti*

L'assenza di un catalogo dell'evento, più volte annunciato e tuttavia mai dato alle stampe¹², rende molto difficile ricostruire appieno la portata storico-artistica della mostra. Notizie sparse possono essere ricavate da quotidiani e riviste e dal periodico «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione marchigiana in Milano»¹³; fra cui il diniego del Ministero della Pubblica Istruzione ad allestirvi una Sezione di Arte Antica marchigiana, qui non argomentabile criticamente a

¹¹ Per uno studio aggiornato sull'«esterno architettonico» di Ignazio Gardella per il PAC si rimanda a Ciarcia 2002. Cfr. Buzzi Ceriani 1992, p. 95. Per l'evento marchigiano del 1914 furono progettati da Carlo Bianchi «due fabbricati a ventaglio, tali cioè da lasciar libera la visuale del giardino a chi esce dalla Villa. [...] Il primo a forma di padiglione è destinato ad accogliere i prodotti alimentari conservati [...] sarà eseguito in legno con capriate in vista decorate, e l'arredamento interno sarà semplice, elegante, con decorazioni sobrie, con velari dai colori delicati, per modo da creare ambienti aristocraticamente simpatici al visitatore e sobriamente eleganti. Dippiù è scopo precipuo di chi ha progettato la Mostra, di suddividere le gallerie in vasti locali variati nella decorazione, nella forma, nella distribuzione degli oggetti esposti: ciò per una ragione sola. Per creare quella varietà che genera la gaiezza della mostra, e toglie il pericolo che il visitatore si annoi o si stanchi percorrendo gallerie omogenee e monotone per forma e per elementi decorativi. La facciata del padiglione rispondente al piazzale verso la fronte della Villa dal lato del giardino, avrà in preponderanza la decorazione in legno a colori, con qualche fregio imitante il mosaico a tinte forti. Solo lo zoccolo e qualche lesena saranno in gesso e ciò perché le costruzioni in giardino di fronte ad un Palazzo classico di stile e imponente di mole, acquistino quel carattere di provvisorietà e quella vivacità di forma che non stoni coll'ambiente [...]» (*I grandi padiglioni del pittoresco giardino della Villa Reale* 1913, p. 3). Il brano è qui riportato per attestare l'attenzione che eventi di questo tipo hanno rivolto al visitatore e al percorso di visita, anticipando di fatto le note riflessioni museografiche degli anni Trenta. Sul tema si rimanda a Dragoni 2016, pp. 25-51 e *Musei in Europa negli anni tra le due guerre*, in corso di stampa.

¹² Cfr. *È uscito il Catalogo della Esposizione Marchigiana* 1914.

¹³ Il periodico «Le Marche» fu dato alle stampe per i tipi dell'Unione tipografica di Milano con i seguenti estremi: A. 1, n. 1-2 (ott. 1913) – n. 14-15 (lug. 1914). Non è questa la sede per argomentare sull'apporto offerto dai periodici a stampa agli studi di erudizione e post-erudizione che hanno caratterizzato il contesto locale; ci si limita dunque a segnalare che il periodico «Le Marche» si inserisce in una più articolata serie di riviste, spesso illustrate da Adolfo De Carolis, Cesare Marcorelli e Gabriele Galantara. Fra di esse ricordiamo «L'esposizione marchigiana. Rivista illustrata» e la sua continuazione «Rivista Marchigiana illustrata», poi «Picenum. Rivista Marchigiana illustrata». Il risalto nazionale dell'evento è invece ascrivibile ai numerosi articoli apparsi sul «Corriere della Sera» fra le pagine dell'inserto «Corriere Milanese»: cfr. alle date 11 maggio 1914, p. 5; 23 giugno 1914, p. 5; 10 luglio 1914, p. 5; 15 luglio 1914, p. 6; 28 luglio 1914, p. 6; 18 marzo 1915, p. 5.

causa dell'esiguità di fonti rinvenute¹⁴. Considerazioni circa l'apporto offerto alla produzione artistica e artigianale contemporanea e al relativo mercato¹⁵ sono rinviate ad un prossimo studio dedicato, in cui l'evento milanese può essere indagato fra gli esempi che precedettero l'intensa attività di Luigi Serra in favore della produzione contemporanea nelle Marche e della «naturale funzione» dell'arte pura¹⁶. Si ricorda esclusivamente l'importante mostra tenuta da Adolfo de Carolis, cui fu riservata una sala fra gli ambienti nobili della Villa¹⁷.

De Carolis era artista poliedrico di origini marchigiane, già attivo in opere di grafica per importanti esposizioni e nell'illustrazione della produzione proto-industriale, poiché, come ha ricordato Pietro Zampetti, «aveva oltrepassato i tempi, puntando il dito verso nuove esigenze»¹⁸. Egli fu animatore attivissimo dell'evento milanese, mediatore nell'accoglimento di allievi e artisti emergenti e membro della giuria per l'assegnazione dei riconoscimenti in campo artistico. Adolfo ricevette anche l'incarico per la realizzazione del manifesto dell'Esposizione in qualità di maggiore interprete della "marchigianità" sottesa all'evento, come si evince dal carteggio con Artuto Vecchini, a seguire in estratto.

Caro ed illustre professore,

Qui a Milano si è costituito un Comitato, del quale io sono presidente effettivo e l'on. Dari è presidente onorario. Il Comitato si propone di fare nella primavera del 1914 una esposizione

¹⁴ Allo stato attuale delle ricerche non sono emersi fascicoli relativi negli archivi, centrali e periferici, degli organi di tutela. Tale diniego è per ora attestato esclusivamente dalla stampa locale.

¹⁵ Si veda successiva nota 19 circa la partecipazione di artisti locali fra i quali Cesare Marcorelli. L'adesione di artisti emergenti, inizialmente modesta a causa dei costi da sostenersi, fu in seguito favorita dalla riduzione del 75% sulla tassa di posteggio, concessa previo accordo pattizio su un aggio del 10% sul prezzo di vendita dei lavori: cfr. Roma, Archivio storico della Galleria Nazionale, da ora in poi ASGNAM, Fondo Adolfo De Carolis, unità archivistica n. 361, *Lettera di Arturo Vecchini* del 22 febbraio 1914.

¹⁶ Cfr. Serra 1921, p. 6; si rimanda inoltre a Serra 1924 a e b.

¹⁷ «Illustrissimo Sig. Professore, a di Lei pregiata 5 corrente, mi affretto parteciparLe che il Comitato ha messo a di Lei disposizione una saletta della Villa Reale per una mostra individuale della di Lei geniale attività e mi ha commosso l'onorifico mandato di voler gradire la disinteressata profferta e la nomina a Giurato per la Sezione Belle Arti, quale attestato di riconoscenza e di devozione per la di Lei valida cooperazione. Con l'occasione mi è gradito assicurarLa che una speciale Commissione, i cui componenti verranno nominati in una prossima seduta, presiederà l'accettazione dei lavori da esporre e quindi non basterà che l'artista abbia pagato la relativa tassa, occorrerà invece il placet della Commissione. Tutti gli artisti da Lei e dal Feriozzi indicatici furono a suo tempo regolarmente invitati, però hanno aderito soltanto il Parisani, il Pilotti, il Vitalini per i lavori del figliuolo, il Boni di Macerata, l'Agostini di Ancona, Amadio di Milano, Cameranesi di S. Benedetto del Tronto, Corsetti Olinda di Recanati, Ferranti di Tolentino, Morelli e Mengucci di Ancona, Marcorelli di Tolentino. Comunque attendo e vivamente la prego di mandare consigli e suggerimenti, tanto in merito all'organizzazione della Mostra che per la nomina della Giuria, nonché per tutto quanto Ella reputerà d'interesse e di decoro per la stessa»; cfr. Archivio storico della Galleria Nazionale, da ora in poi ASGNAM, Fondo Adolfo De Carolis, unità archivistica n. 361, *Lettera di Arturo Vecchini* del 10 marzo 1914.

¹⁸ Cfr. Maffei 2009, in particolare pp. 17-28 e 47-61 con bibliografia precedente.

dei prodotti agricoli, commerciali, industriali, artistici della Regione Marchigiana, per farli conoscere in questo grande centro di energia. Abbiamo il consenso di tutti i maggiori e migliori correghionali. Ora io ho fatto un sogno audace e nutrita una grande speranza. Fra due o tre mesi dovremo pubblicare per tutta Italia un grande manifesto che diffonda la notizia e sia di richiamo della Esposizione. E in questo manifesto vorremmo un disegno simbolico o sintetico che, attraendo la pubblica attenzione, rappresentasse quello che ha di essenziale e di caratteristico la nostra regione.

Ora io ho pensato (e il pensarlo era facile) che nessun artista con maggiore conoscenza del nostro ambiente, [...], del nostro genio, con maggiore efficacia rappresentativa, con maggiore bellezza di pensiero, potrebbe come Lei appagare il sogno, adempiere la nostra speranza.

Vorrà Lei darci il consenso e l'opera sua? Io la prego vivissimamente, in nome anche di tutti i colleghi del Comitato. Ma debbo dirle anche qualcosa che accresce la indiscrezione della richiesta, cioè che la Sua opera dovrebbe essere gratuita, contributo di Marchigiano al buon esito di una impresa Marchigiana, alla quale un manipolo di volenterosi si è messo senz'altro compenso che di giovare alla propria terra.

Memore della Sua gentile bontà io nutro viva speranza che Ella vorrà accogliere la mia preghiera¹⁹.

Tale richiesta fu evasa letteralmente. L'opera grafica che ne conseguì, tradotta in stampa dall'importante stabilimento litografico Chappius di Bologna, è infatti una rappresentazione allegorica dell'antica operosità regionale, condotta per mezzo di simboli e personificazioni: l'Agricoltura – o terra marchigiana –, donna cinta da spighe di grano e foglie di vite, dai seni scoperti a sottolinearne le abbondanti messi, e la Manifattura, traslitterata in chiave classica in un antico guerriero italico, con l'elsa e l'anello di Cupra con incastonato il *picus*, che poggia il piede sull'incudine, simbolo dell'atavica vitalità artigianale. Completa l'immagine una lancetta, tipica imbarcazione per la piccola pesca, carica di beni (fig. 2).

Nonostante gli auspici e gli intenti fedelmente resi plastici da De Carolis, l'esposizione fu ricordata dalle cronache più che per la sua portata propulsiva, per i numerosi svaghi offerti ai visitatori, da cui l'accezione nel titolo di questo contributo «Milano si diverte...»²⁰. Il *divertissement* generale, «uno sciame di eleganti signore e signorine e relativi cavalieri, che compivano ascensioni in pallone, partecipavano alla rottura dei pentolini, danzavano, accedevano e lanciavano razzi e chi più ne ha più ne metta»²¹, offrì l'occasione per sperimentazioni museografiche riguardanti l'allestimento della mostra denominata "Museo Piceno". Quest'ultima fu allestita dal noto archeologo Innocenzo Dall'Osso con marcati intenti di risarcimento del dato archeologico e di contestualizzazione e con un'attenzione alla didattica difficilmente riscontrabile al tempo. Per indagare l'allestimento della Sezione di Antichità è

¹⁹ ASGNAM, Fondo Adolfo De Carolis, unità archivistica 631, *Lettera di Arturo Vecchini* del 9 aprile 1913.

²⁰ Di Giacomo 1914, p. 199.

²¹ *Ibidem*.

opportuno porlo in relazione critica al coevo allestimento del museo di Ancona, curato dallo stesso Dall'Osso fra il 1908 e 1912, poi rivisto parzialmente in occasione della pubblicazione del catalogo del 1915²² e successivamente più volte rivisitato grazie agli incrementi delle collezioni offerti dalle campagne di scavo sul territorio. Se pur differenti per temporaneità e permanenza, i due allestimenti sono stati accomunati dall'adozione di pratiche didattico-ricostruttive, non scevre da diatribe critiche.

3. *Innocenzo Dall'Osso e gli anni marchigiani: note intorno a una polemica sul metodo*

Giunto ad Ancona nel 1908, Innocenzo Dall'Osso assunse, pur non ottenendone mai l'incarico formale²³, la direzione del Museo archeologico, ricoperta in precedenza da Giuseppe Pellegrini²⁴, il quale seguì la delicata fase di statalizzazione delle raccolte civiche archeologiche e la conseguente istituzione del Museo Nazionale delle Marche. Quest'ultima, avvenuta in forza del Regio Decreto n. 244 del 27 maggio 1906, segnò profondamente il destino dell'istituto e l'avvio di compiute e continue campagne di scavi, le quali godettero dell'appoggio di Corrado Ricci, al tempo Direttore generale della Divisione Antichità e Belle Arti²⁵. Pellegrini e Dall'Osso avevano d'altronde condiviso la stessa formazione bolognese, avvenuta all'ombra di Giosuè Carducci e sotto la sapiente guida di Edoardo Brizio, Regio Commissario agli scavi e ai musei dell'Emilia e delle Marche dal 1887. Entrambi poterono inoltre contare sulla protezione offerta da Felice Barnabei, oltre che dal già citato Ricci²⁶.

Già nel 1901, Edoardo Brizio aveva fatto conferire a Innocenzo un incarico di missione ministeriale per lo studio di un piano di riordino dei beni archeologici dell'allora Museo Anconitano: un segno evidente che l'istituto aveva un necessario bisogno di riordino a causa dei continui spostamenti di

²² Dall'Osso 1915.

²³ La qualifica di reggente ispettore ad Ancona fu conferita a Innocenzo con Regio Decreto del 22 marzo 1908; dal 1910 egli svolse anche la funzione di Presidente dell'Ufficio esportazione: cfr. Baldelli 2012, pp. 236-246, in particolare p. 239.

²⁴ Cfr. Bianchin Citton 2012, pp. 610-615.

²⁵ Per la storia del Museo Nazionale di Ancona cfr. Ciavarini 1902; Pellati 1922, pp. 288-289; Trifogli 1987, pp. 90-93; Pignocchi 2008, pp. 45-107; Frapiccini 2013, pp. 117-119; Pignocchi 2013, pp. 106-109; Paparello 2015a, p. 54; Paparello 2015b, pp. 325-363; Paparello 2016, pp. 635-694; Frapiccini 2017, pp. 56-59. Circa il trasferimento presso il complesso di San Francesco alle Scale, in ordine alla tutela in Dalmazia e sul tema della protezione antiaerea si rimanda rispettivamente a Brunelli 2013, pp. 211-225; Paparello 2016, pp. 635-694; Brunelli 2015, pp. 181-198; Brunelli 2016, pp. 89-130; Paparello 2015a; Paparello 2015b. Per alcune nuove notizie sull'allestimento al complesso minorita si rimanda inoltre a Paparello c.s.

²⁶ Sui temi si rimanda a Baldelli 2012, pp. 236-246; Baldelli 2014, pp. 277-284; Dall'Osso, Nizzo 2014, pp. 732-742.

sede. La denominazione “Museo Anconetano” fu assunta dal “Gabinetto Paleoeitnografico e Archeologico delle Marche” dopo la cessazione della Commissione Conservatrice di cui Carisio Ciavarini fu ultimo segretario²⁷. In seguito Ciavarini stesso, nominato ispettore onorario, continuò a prendersi cura delle collezioni, già ospitate in poche stanze del Regio Istituto Tecnico “Grazioso Benincasa” e da lì trasferite a Palazzo degli Anziani nel 1877, quindi nuovamente movimentate nel 1884 al piano terreno dell'ex convento di San Domenico e ancora, dal 1898, nei più adeguati locali dell'ex convento degli Scalzi in via Duomo, dove rimasero fino agli anni Venti²⁸. Il piano di riordino di Dall'Osso fu molto probabilmente recepito solo in parte da Ciavarini, che, privo di mezzi e poco ascoltato, riuscì a dare alle raccolte una collocazione sì degna, ma dal sapore marcatamente antiquario. Quella di Carisio Ciavarini fu una figura non specializzata, seppur di alto profilo, animata da moderne riflessioni sulla didattica (infatti in contatto con Giosuè Carducci) e maturata sotto la supervisione di Edoardo Brizio. Ciavarini fu poliedrico e operoso custode delle memorie locali, delle piccole patrie, cerniera fra l'erudizione tipica della *connaisseurship* ottocentesca e la scientificità dei primi funzionari della tutela nazionale.

Innocenzo Dall'Osso, di maggiore esperienza e dalla formazione più solida, anche se non del tutto ortodossa²⁹, poté trarre vantaggio sia dai tanti anni trascorsi a Bologna al fianco di Edoardo Brizio, sia dall'esperienza di allestimento delle due sale preistoriche che aveva curato a Napoli³⁰. Alle prese con i crescenti contrasti con Luigi Pigorini e vittima di un sostanziale isolamento scientifico, Innocenzo si dimostrò tuttavia funzionario determinato e consapevole³¹. Seppe trovare giusto approdo nel capoluogo dorico, territorio di antica tradizione, periferico nel contesto della riorganizzazione amministrativa post-unitaria, tuttavia foriero di importanti scoperte³². Ricordata da Amedeo Maiuri come

²⁷ Per un primo fondamentale studio sulle attività di tutela promosse dalla Commissione Conservatrice si veda Giacomini 2011, pp. 307-340; si rimanda inoltre a Giacomini 2014, pp. 162-170.

²⁸ Cfr. precedente n. 27. La chiesa dei Santi Pellegrino e Teresa di Ancona fu eretta nell'area precedentemente occupata dall'antica chiesa del Salvatore. I Carmelitani Scalzi, ammessi ad Ancona nel 1642, acquistarono la chiesa parrocchiale ormai in rovina, facendo riedificare una nuova chiesa sotto il titolo di Santa Teresa e ampliando gli spazi conventuali. Il complesso, demaniato in epoca napoleonica con conseguente dispersione di beni, fu adibito a usi militari e più volte riconvertito fino ai noti bombardamenti del secondo conflitto mondiale che, minando seriamente gli annessi, risparmiarono il corpo di fabbrica della chiesa.

²⁹ Cfr. Baldelli 2012, pp. 236-246.

³⁰ Cfr. Baldelli 2014 e Dall'Osso, Nizzo 2014.

³¹ *Ibidem*. Si riporta inoltre l'annotazione di Felice Barnabei: del 21 gennaio 1900 «Vado ai Lincei. [...] Pigorini pontifica [...] attacca la relazione di Dall'Osso; io la difendo. Abbiamo all'Accademia il Padre Eterno Comparelli ma si contenta solo di troneggiare!»; cfr. Barnabei 1991, pp. 312, 323, n. 3. Il riferimento, già individuato da Gabriele Baldelli, è alla relazione edita nel 1899 sulla terramara di Carpi.

³² Per un attento esame della biografia di Innocenzo Dall'Osso si rimanda a Baldelli 2012,

attività «eroica e avventurosa»³³, l'azione di Dall'Osso in regione assunse i caratteri della ricerca febbrile, della piena maturità scientifica. Sotto la sua guida,

il Museo di Ancona ha raggiunto l'importanza di un grande istituto antiquario, destinato a diventare uno dei centri di cultura nazionale e a servire di preparazione e guida per tutti i Musei Comunali e Provinciali della regione [...]. Esso rappresenta come in un grande quadro sintetico i successivi periodi delle varie civiltà, svoltesi in questa regione dall'epoca della pietra sino a tarda età romana. Nell'ordinamento di esso si è tenuto conto della successione cronologica del materiale, senza trascurare i vari aggruppamenti determinati dalle divisioni topografiche. In una parola, si sono seguiti i due criteri fondamentali, che sono la norma d'ogni classificazione scientifica: la serie cronologica e gli aggruppamenti topografici³⁴.

Tal visione topografica fu resa possibile esercitando una tutela sul territorio condotta prevalentemente per via di campagne di scavo, contrastando le diffuse iniziative clandestine.

Da molti anni a valle di una collinetta che prende nome dal vicino fiume Tenna, a circa 2 km dal paesello di Belmonte Piceno, in contrada Colle a Lete, [...] alcuni coloni, nei lavori agricoli, venivano coprendo scheletri umani con armi di ferro ed oggetti di ornamento in bronzo e in ambra. Tale suppellettile era da essi offerta in vendita agli antiquari di Montegiorgio, di Fermo ed anche di Ancona. Fu appunto da uno di questi antiquari che nella primavera del 1909 la Direzione del Museo acquistò un piccolo gruppo di tali oggetti e seppe che essi provenivano da un fondo presso Belmonte [...] coltivato dal colono Pietro Tofoni. Costui da parecchi anni faceva un proficuo commercio di detti oggetti, che rivedevano la luce o casualmente coi lavori agricoli, ovvero anche con scavi clandestini, perocché, come ebbe poi a confessare egli stesso, negli ozii invernali, soleva praticare delle fosse per l'estrazione di detti oggetti, che vendeva agli antiquari col consenso del proprietario, il quale non annettendo alcun valore od importanza a quelle anticaglie, ne lasciava l'intera proprietà al colono, contentandosi del movimento delle terra che questi faceva, in causa di quelle ricerche, favorendo la bonifica del fondo³⁵.

pp. 236-246; Baldelli 2014, pp. 277-284; Dall'Osso, Nizzo 2014, pp. 732-742. Per le attività di indagine preistorica che precedettero gli studi di Dall'Osso sulle Marche, di cui si ricordano gli scavi condotti ad Arcevia, a Pianello di Genga e alle Grotte del Vernino e di Frasassi, sulle indagini preistoriche di Carisio Ciavarini si rimanda al contributo di Gaia Pignocchi (2014, pp. 743-748).

³³ Cfr. Baldelli 2012, pp. 240 e 245. Gli anni anconetani gli valsero, fra altri riconoscimenti, il titolo di Cavaliere della Corona.

³⁴ Dall'Osso 1915, p. 11.

³⁵ Ivi, pp. 35-36. La presenza di antiquari a Montegiorgio, già nota durante la prima metà dell'Ottocento almeno per la presenza di Vito Enei, andrebbe quindi maggiormente indagata soprattutto per gli anni successivi all'annessione delle Marche; sui temi: Dragoni 2014, pp. 47-61; Paparello 2016b, pp. 7-49. Circa la vendita di beni al Museo Nazionale Preistorici, in cui furono attori Luigi Pigorini e Silvestro Baglioni, medico e studioso Belmontese, si rimanda a Ettel, Naso 2006; Coen, Seidel 2009-2010, pp. 179-195; Weidig 2017, pp. 34-39. Circa le dispersioni di beni archeologici si riportano inoltre le parole e l'amaro ricordo di Carisio Ciavarini sul commercio antiquario: «Cominciai in un piccolo corridoio e sopra una rozza tavola di abete sostenuta da due barbacani, e poi in una stanza, in due, infine in tre stanze del R. Istituto Tecnico, ed in appositi armadi, le raccolte dei cimeli della necropoli anconetana (rifiuto di negozianti e speculatori che avevano comprato o si ritenevano il meglio) e di altre provenienze marchigiane»: trascritto in

I rinvenimenti delle sepolture picene nel Fermano sono molto noti: su di essi si basarono le novità che Dall'Osso espone nel saggio introduttivo al catalogo del 1915 e il riordinamento generale da egli curato a partire dall'inaugurazione del Museo del 1912³⁶. Gli scavi a Belmonte, avviati nell'autunno del 1909 e condotti nell'arco di tre anni, misero infatti in luce i corredi funerari di oltre 300 tombe, fra cui «la prima grande tomba, così detta del *Duce*, la quale per copia e ricchezza del corredo funebre, non ha confronto con nessun'altra esplorata in appresso»³⁷ e dove «divisi da uno strato di terra di poco di più di 10 cm erano collocati 7 carri da guerra (altre fonti parlano di cinque o sei carri)»³⁸ e «la grandiosa tomba di guerriero con scheletro rannicchiato, integralmente estratta colla terra su cui posava e trasportata nel Museo entro cassa di legno»³⁹.

Di sopra allo scheletro, divisa da uno strato di terra di cm 30 circa, stava la biga o carro da guerra, i cui avanzi furono rinvenuti rispettivamente al loro posto. Tutta la parte in legno della cassa, del timone e anche del giogo andò perduta e non restano che i guarnimenti in ferro; cioè i cerchioni delle ruote, conservati interi con le placche in ferro per il robustimento degli otto raggi ed i rivestimenti in bronzo dei mozzi, i dischi di piastre robuste di bronzo per la sala coi relativi acciarini per mantener a posto le ruote, nonché la copertura in lamina di bronzo del giogo, che ne rende esattamente la sagoma, le tre fascette e la boccola del timone in bronzo coi relativi montanti, le caviglie in ferro per congiungere il giogo al timone. Tutti questi pezzi raccolti in terra, presso il posto di loro destinazione, dimostrano che il carro fu deposto completo e tutto montato sopra il cadavere e che, distrutte col tempo le parti in legno, i guarnimenti in ferro ed in bronzo rimasero fra la terra in direzione del posto che rispettivamente occupavano nel carro e quindi la loro posizione sopra lo scheletro ha contribuito a fornirci sicuri elementi per la ricomposizione del carro stesso (fig. 3)⁴⁰.

A distanza di alcuni anni dai rinvenimenti e sulla base dei dati descrittivi uniti ai diari di scavo e alla documentazione fotografica relativa fu eseguita la nota ricostruzione del carro del guerriero, avanzata anche sulla base dei repertori iconografici offerti dalla ceramica attica e delle narrazioni affrontate nei poemi omerici, attestando così uno strenuo tentativo di fondere la microstoria con la macrostoria.

Pignocchi 2013, p. 107.

³⁶ Tali rinvenimenti, seppur minati dalle vicende conservative occorse al patrimonio, costituiscono ancora oggi il più ricco bagaglio di conoscenze sull'argomento. In proposito si riportano le parole di Giorgio Postriotti (2017, p. 12) «le necropoli Curi, Malvatani, delle Parrocchie Povere appaiono come un compendio ricco e completo di quanto oggi sappiamo delle civiltà picena, quando non, ribaltando la prospettiva, una delle primarie fonti delle nostre conoscenze su questa cultura medio-adriatica, tanto da rendere plausibile non tanto l'affermazione che 'non c'è Belmonte senza i Piceni', quanto piuttosto il suo contrario, che 'non ci sono i Piceni senza Belmonte'». Circa i bombardamenti al complesso di San Francesco alle Scale, sede del Museo Nazionale Archeologico dagli anni Venti, si rinvia alla precedente nota 27.

³⁷ Dall'Osso 1915, p. 36.

³⁸ *Verbale del Consiglio Superiore di Antichità*, s.d.n., trascritto in Weidig 2017, p. 67, cui si rimanda anche per i riferimenti archivistici.

³⁹ Dall'Osso 1915, pp. 36 e 70.

⁴⁰ Ivi, pp. 71-72.

In larga parte inedite, sono invece le critiche suscitate dalle pratiche ricostruttive adottate da Innocenzo Dall’Osso a corredo dell’allestimento agli Scalzi. Essenzialmente incentrati sul sovrabbondante uso della ricostruzione, tali giudizi sono altresì valutabili sulla base di un ricchissimo corredo fotografico, in parte dato alle stampe nel catalogo del 1915, in parte pubblicato di recente a corredo della ristampa anastatica del volume, e grazie ad alcune immagini rinvenute nel corso delle ricerche per questo studio. Il carteggio relativo ai richiami ministeriali sul caso viene qui pubblicato in estratto, al fine di meglio consentire la piena comprensione delle dicotomie emergenti. La nota ministeriale che segue è datata 16 giugno 1914, in coincidenza dunque con lo svolgimento dell’Esposizione milanese, il cui richiamo di pubblico, seppur non citato, fu di certo noto anche in considerazione delle documentate pressioni che il Ministero ricevette per far autorizzare l’evento⁴¹.

Da studiosi e da funzionari che recentemente hanno visitato cotesto Museo (il quale sia pure qui detto, ha raggiunto in pochi anni una così singolare importanza), mi viene riferito che troppo di frequente in esso ricorrono le ricostruzioni di antichi monumenti. Mi basti citare qui due delle maggiori, e cioè il noto tripode e la notissima biga di Belmonte. Ora se tale espediente può in casi eccezionali essere anche consentito, non potrebbe mai approvarsi quando esso si faccia frequente e tenda a divenir consuetudine. Nelle ricostruzioni, per quanto basate sulle antiche fonti e sulle testimonianze pervenute per via di monumenti vascolari, plastici o numismatici, vi è sempre e inevitabilmente una parte che è opera della fantasia e della ipotesi; e ciò contraddice ai caratteri di uno scientifico rigore che deve darsi ai pubblici musei.

Gli è perciò che le riproduzioni possono essere anche opportune e profittevoli se date con i mezzi grafici o per via di calchi, ma non debbono, tranne in casi del tutto eccezionali, essere condotte sopra gli avanzi originali che le esplorazioni rimettono in luce. Ai criteri su esposti prego pertanto la S.V. di volersi attenere nei casi futuri⁴².

La risposta di Innocenzo Dall’Osso, immediata quanto pervicace, offre un interessante spaccato sulle pratiche museografiche ricostruttive.

Mi sia consentita una parola di spiegazione circa il rilievo che alcuni studiosi e funzionari hanno voluto far risultare a codesto Onor. Ministero circa la “troppa frequenza di ricostruzioni di antichi monumenti in questo Museo”.

A tale riguardo posso assicurare codesto Onor. Ministero che in nessun istituto antiquario le ricostruzioni sono così poco frequenti come in questo Museo. A Bologna furono ricostruite la sedia pliatile etrusca, i due letti funebri con incrostazioni eburnee del sepolcreto greco anconitano che ora figurano in questo Museo; nel Museo di Firenze il carro heteo in legno e avori, i bronzi statuari di Chianciano, in quello di Napoli i letti, le sedie ed altri mobili

⁴¹ «Lieto – scrive il ministro – di poter contribuire a rendere più importante la manifestazione storica artistica della nobile regione marchigiana» (*Le concessioni del ministro Credaro* 1914, p. 2).

⁴² Archivio Storico Ex Soprintendenza Archeologica ora SABAP Marche, da ora in poi ASSABAP, cassetta 3, fasc. 26, *Ancona – Copia e riproduzione degli oggetti antichi del Museo, Lettera del Ministro [firmato illeggibile]* del 16 giugno 1914, N. di Pos. 2 Ancona, Prot. 9565, oggetto: *Ricostruzioni*.

pompeiani, il cavallo Mazzocchiano ed anche recentemente si sarebbe eseguita, forse senza la mia tenace opposizione, la ricostruzione della Quadriga Ercolanese coi scarissimi frammenti originari.

Qui invece non si è proceduto che al rifacimento del carro greco di una tomba di Belmonte, ma soltanto dopo alcuni anni dacché era stata scavata, avendo io voluto sentire prima il parere favorevole di insigni archeologi. Né cotesto Onor. Ministero può ignorare che tale ricostruzione è stata ed è generalmente lodata.

In questi giorni il professor Delbruch ed il prof. [...] autori di una memoria speciale sui carri greci non solo l'hanno ammirato, ma hanno dichiarato che l'esempio di Ancona sarà seguito dai Musei Germanici, dove esistono avanzi notevoli di antichi carri. Anche il Prof. Milani che venne a bella posta in Ancona insieme al restauratore Zei per studiare detta ricostruzione per prenderne le fotografie non si peritò dall'affermare che il carro greco ricostruito costituiva la gloria di questo Museo e che egli se ne sarebbe giovato per il risarcimento di un carro simile rinvenuto negli ultimi scavi.

Riguardo ai Tripodi di Filottrano tengo a far rilevare a cotesto Onor. Ministero che non si tratta di un vero e proprio fac simile, essendo mancanti elementi certi e positivi per la ricostruzione della parte superiore.

Infatti per richiesta di alcuni illustri visitatori e col consenso del Ministero io ho provveduto all'isolamento della grande tegghia coi lottatori in bronzo, collocandola sopra un mobile adatto entro urna di vetro. Siccome insieme alla detta tegghia furono rinvenute tre zampe leonine in cui dovevano essere innestate le gambe di un mobile in legno, di cui si sono trovati gli avanzi entro i vuoti delle zampe, per fare una spesa sola ho creduto di approfittare delle ricostruzioni del detto mobile per dare una pratica e ragionata esposizione alle magnifiche zampe leonine, adattandole ai piedi del mobile stesso e basandomi sulla piegatura speciale del collo del piede che serviva per determinare l'incurvatura data al mobile della nota forma dei noti tripodi greci, di cui si hanno frequenti esempi a Napoli e Pompei.

Senza dunque avere la pretesa di dare una fedele ed esatta riproduzione del monumento, che serviva a sostenere la tegghia, nella costruzione del mobile mi sono attenuto alla norma già praticata nel riordinamento dell'“Antiquarium del Museo di Napoli” di collocare cioè gli oggetti d'arte pompeiana sopra mobili arieggianti la forma della trapeze di marmo e di altri mobili rinvenuti negli scavi di Pompei.

Parmi dunque esagerato lo zelo di quei funzionari che hanno messo in guardia cotesto Onor. Ministero contro le frequenti ricostruzioni dei Monumenti del Museo di Ancona, quasi che qui vi fosse la mania di rifare l'antico arbitrariamente, giacché, come ho detto, ad eccezione del carro di Belmonte non vi sono altri monumenti ricostruiti, a meno che il mio critico non voglia riferirsi alla restaurazione dei vasi di bronzo e alla nota cista gallica in legno che fu fotografata sullo scavo prima che fosse rimossa, come risulta dalla fotografia che unisco, e che fu esposta con la porta di legno rifatta.

Codesto Onor. Ministero può star sicuro che tanto nel lavoro accurato degli scavi col raccogliere elementi positivi per il restauro degli oggetti, quanto nella sistemazione del materiale del Museo, io mi atterrò come ho fatto sino ad ora alle più severe norme scientifiche⁴³.

Il documento attesta il carattere determinato di Dall'Osso e la pervicace difesa delle scelte ricostruttive e di allestimento operate ad Ancona. La documentazione

⁴³ ASSABAP, cassetta 3, fasc. 26, Ancona – Copia e riproduzione degli oggetti antichi del Museo, Lettera di Innocenzo Dall'Osso al Ministro in risposta alla nota del 16 giugno 1914 del 19 giugno 1914, oggetto: Ricostruzioni – Minuta. Nella trascrizione, integrale dagli originali, il cognome del Delbruch è stato riportato fedelmente: in merito al repertorio delle necropoli dell'Italia antica di Fr. Von Duhn, concluso da F. Messerschmidt si rimanda a Naso 2000, p. 49.

fotografica consente di illustrare parte delle ricostruzioni citate; si rimanda quindi agli allegati grafici per il carro del guerriero (fig. 3) e per le ricostruzioni dei letti funebri con ornamenti eburnei, condotte presso il museo archeologico di Bologna nel 1903 e poi esposte ad Ancona (fig. 4). Dall’Osso in risposta alla sua difesa ottenne il monito «di astenersi per l’avvenire da ogni ricostruzione di oggetti di scavo che non sia perfettamente giustificata dalla presenza di tutti gli elementi antichi necessari»⁴⁴.

Ricerche recenti hanno consentito di rinvenire nuovi dati sulla revisione dell’allestimento condotta fra il 1916 e il 1917, in occasione dell’arrivo al museo dei reperti provenienti dalle aree cimiteriali picene di Fabriano, in particolare della cosiddetta “Grande Tomba 3” in località di Santa Maria in Campo, databile al VII secolo a.C.⁴⁵. La figura 5 ne mostra l’allestimento museale, caratterizzato dalla ricostruzione del *currus* in primo piano e dalla collocazione del corredo funerario alle pareti a mo’ di decorazione pervasiva dell’ambiente; erano assenti invece le vetrine ricreanti il tumulo e porzioni di scheletro adottate nelle sale belmontine a vantaggio della contestualizzazione, tuttavia presenti in tal numero da assumere un tono forse troppo marcato. La sostanziale volontà di volgere verso il museo di ambientazione si ritiene in parte imputabile alla natura stessa dell’associazione funeraria: di altissimo valore celebrativo e ricca eleganza, ove furono tumulati lungo le pareti della tomba gli scudi circolari che nelle abitazioni svolgevano una funzione prettamente decorativa e simbolica del ceto d’appartenenza. La decorazione parietale a fregio decorativo continuo riportante, da sinistra, una matrona picena, una figurazione zoomorfa – felino o animale fantastico, molto diffusa anche per le decorazioni dei manufatti in bronzo – e un guerriero a cavallo, è ascrivibile a pratiche museografiche largamente usate anche da Edoardo Brizio, Giovanni Gozzadini e Antonio Zannoni a Bologna⁴⁶. Decorazioni parietali in pittura, fregi, ed in alcuni casi interi cicli pittorici, sempre coerenti con i reperti esposti nelle singole sale, costituirono per Brizio il principale sussidio didattico-didascalico per orientare il visitatore e per dare personale interpretazione al dibattito sulle funzioni del museo “di illustrazione”, portato avanti dagli allievi della scuola archeologica di Giuseppe Fiorelli, in particolar modo da Felice Barnabei a Villa Giulia e da Luigi Adriano Milani nell’ordinamento del Museo

⁴⁴ Ivi, *Lettera del Ministero al Soprintendente per i Musei e Scavi – Ancona* del 13 luglio 1914, N. di Pos. 2 Ancona, Prot. 9565, *oggetto: ricostruzioni*.

⁴⁵ Sul tema si rinvia alle recenti pubblicazioni di Tommaso Sabbatini (2008, pp. 123-138, in particolare pp. 125-127 e 2009, pp. 109-125) con bibliografia precedente.

⁴⁶ Cfr. da ultima Marchesi 2018, pp. 395-413. Lo stato attuale delle ricerche non ha consentito di rintracciare con certezza le maestranze impiegate nella decorazione pittorica. Alcuni documenti rimandano alla collaborazione con gli istituti di istruzione superiore senza tuttavia consentire di chiarire i confini di tale interscambio o il ruolo attivo di Ignazio Messina e Arnolfo Bizzarri: cfr. Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi ASAN, fondo *Commissione Conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d’arte nelle Marche* (altrimenti detto “Archivio Vecchio Brizio”), cassetta s.n., unità archivistica varie, 1861 gennaio 1 – 1915 dicembre 31; con successivi al 1952.

Topografico dell'Etruria. Entrambi gli studiosi basarono gli interventi sul doppio criterio topografico e cronologico adottato anche da Dall'Osso ad Ancona⁴⁷. «Per essi le sale destinate all'esposizione dovevano avere 'locali grandiosi' e 'decorazione appropriata'» per soddisfare «le legittime esigenze della scienza e del progresso di studi», recependo in tal senso anche le metodologie avanzate dalla paleontologia e dall'etnografia⁴⁸.

4. Il "Museo Piceno" allestito a Milano: la ricostruzione come mezzo

Allestita all'interno del salone ad angolo sul giardino decorato dal *Parnaso* di Andrea Appiani, la mostra denominata "Museo Piceno" fu ideata «coll'intento di polarizzare le cognizioni archeologiche, a torto ritenute come accessibili a pochissimi»⁴⁹ e per essere «una delle attrattive più squisite sia per gli studiosi che pel profano»⁵⁰, esponendo a tale fine reperti provenienti dal Museo Archeologico Nazionale, dalle raccolte civiche archeologiche dei principali centri piceni e da collezioni private⁵¹. «Accessibili a pochissimi»⁵² erano, a giudizio degli ideatori, i caratteri peculiari della civiltà picena «così ben distinta da quella degli altri popoli finitimi Sabini, Umbri, Etruschi, Sanniti»⁵³. «Era dunque logico e opportuno che, se l'Esposizione Marchigiana dovesse rappresentare la sintesi del passato e del presente della regione, vi figurassero, insieme coi prodotti dell'agricoltura, dell'arte e dell'industria moderna anche quelli della nobile operosità degli antichi padri»⁵⁴. Tali intenti furono resi ancora più manifesti dal «concetto informativo»⁵⁵ dell'evento. In esso, dichiarato in esplicito, si decretava di non voler

mettere in mostra, in originali ed in copie, [...] tutti i cimeli d'arte e di antichità che si ammirano nelle varie raccolte delle Marche; bensì di far emergere quanto ha di speciale e caratteristico la cultura picena [...], avendo riguardo specialmente alla ricostruzione del costume caratteristico dei Piceni, quale ci fu rivelato dalle ultime ricerche [...] con un programma ben determinato e col più rigoroso metodo scientifico⁵⁶.

Tali spinte verso la ricostruzione dei contesti e degli «usi e costumanze indigeni», volte altresì alla contaminazione di ambiti e di saperi furono progressivamente

⁴⁷ Sui temi si rimanda a Delpino 2001, pp. 623-639.

⁴⁸ Marchesi 2018, pp. 395-413; ulteriori notizie saranno inoltre pubblicate a breve in Chillè *et al.*, c.s.

⁴⁹ *La Guida della Sezione Archeologica* 1914, p. 4.

⁵⁰ *Come l'antica civiltà Picena figura alla Mostra di Milano* 1914, p. 1.

⁵¹ Fra i prestatori privati le cronache ricordarono la famiglia Gentiloni Silverj di Tolentino.

⁵² *La Guida della Sezione Archeologica* 1914, p. 4.

⁵³ Cfr. *Guida illustrata della sezione archeologica. Museo Piceno* 1914, p. 3.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 6.

⁵⁶ *Ibidem*.

isolate dal museo idealista, finendo strumentalmente confinate e, poi, dimenticate. Da questo oblio nasce la necessità di una rilettura del fenomeno; lunghi dal voler essere una revisione critica degli esiti ricostruttivi, il caso di Milano è qui presentato per i fini da esso perseguiti e per i mezzi didattico-ricostruttivi adottativi in funzione dell'offerta al pubblico.

Il punto più alto dell'allestimento museografico di Dall'Osso fu la ricostruzione in proporzioni pari al vero di due manichini riccamente abbigliati. Si riporta una descrizione che ne fece il direttore tecnico Carlo Bianchi nelle cronache del tempo.

Ciò che costituisce la più attraente novità è la ricostruzione della figura d'un guerriero Piceno armato di tutto punto così dell'armi da difesa, come di offesa. Noi lo volemmo in piedi, in attitudine bellicosa, con la lancia impugnata. Lo scudo imbracciato, la testa coperta dall'elmo corruscante su cui par che oscillino all'impeto della corsa le ricche piume, il petto taurino difeso dalla istoriata corazza (fig. 6)⁵⁷.

Un passo della *Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona* del 1915 riassume quelle che erano le conoscenze sull'abbigliamento maschile dei Piceni, pedissequamente seguite nei caratteri generali della ricostruzione.

Nulla possiamo dire dell'abito degli uomini, se non che esso pure consisteva in una grossa tunica o saio di lana, di cui si sono rinvenuti gli avanzi specialmente nella tomba del Duce, il cui scheletro aveva il petto letteralmente guarnito da una rete di fibule di ferro e di diverso tipo e dimensione, pure aderenti alla tunica, tanto da sembrare una specie di corazza; la qual cosa lascia dubitare che anche alle vesti degli uomini si usasse applicare degli ornamenti metallici. A tal proposito non è inutile ricordare come, in questo periodo, il ferro fosse ancora tenuto in grande pregio, forse più del bronzo, come sembrerebbe⁵⁸.

Un'analisi del corredo fotografico consente di qualificare il manichino riprodotto come un *pastiche* ricostruttivo derivante dall'assemblamento di reperti ritrovati in differenti sepolture. Lo scudo, nettamente visibile in primo piano, riproduce il disco lavorato a sbalzo con figurazione di guerrieri combattenti rinvenuto nella tomba del guerriero di Rapagnano, in contrada San Tiburzio (cfr. fig. 6, 7 a e b)⁵⁹. La porzione di corazza e i gambali furono invece mutuati dall'importante corredo della tomba del *Duce* di Belmonte, che meglio di altri poteva rappresentare la ricorrenza di cnemidi o gambali in bronzo, in questo caso istoriati a sbalzo con la rappresentazione di *Ercole che uccide Nemeo*⁶⁰. Il particolare delle calzature, sandali chiodati rivestiti in lamina di bronzo, si dovette invece alla riproduzione del corredo della tomba di San Simone, località nei pressi di Belmonte, esposti al museo di Ancona sul secondo ripiano della vetrina 53⁶¹.

⁵⁷ *Come l'antica civiltà Picena figura alla Mostra di Milano 1914*, p. 1.

⁵⁸ Dall'Osso 1915, p. 53.

⁵⁹ Ivi, pp. 113 e 138; cfr. inoltre Mancini, Betti 2006, p. 104.

⁶⁰ Cfr. *Guida illustrata della sezione archeologica. Museo Piceno 1914*, p. 28.

⁶¹ Cfr. inoltre Dall'Osso 1915, p. 84.

Innocenzo Dall'Osso fece ricostruire anche un manichino di donna, «così da dare evidenza plastica» anche al *mundus muliebris*, in particolare ai pepli della matrona picena «da cui pendevano strisce di tubetti massicci ovvero di lamina metallica con anima di legno, o di pendaglietti a clava, forse per mantenere stirata la veste»⁶². In questo caso l'intervento ricostruttivo fu basato anche su iconografie già notissime (cfr. fig. 8) e su evidenze di scavo nelle Marche, debitamente documentate da Innocenzo con fotografie e diari.

Ma veramente sorprendenti, nelle tombe femminili di Belmonte, sono gli avanzi delle vesti colle relative guarnizioni, le quali forniscono un prezioso contributo per la ricostruzione dell'abbigliamento delle matrone picene. Parecchie tombe hanno restituito frammenti di stoffa, a cui son attaccate miriadi di borchiette di bronzo, di vetro, di ambra e di avorio, in maggior parte appartenenti al manto, giacché si è notato che gli scheletri femminili nelle tombe più ricche erano avvolti in un grande manto o pallio, sotto cui doveva essere indossata una tunica, il più delle volte manicata. Il manto consisteva in una specie di stola o pallio che avvolgeva tutta la persona e veniva tirato sulla testa, come appunto usano ancora le donne arabe. Uno di questi manti di lana, appuntato sulla nuca e tempestato di borchiette di bronzo e di piccoli cerchi di vetro e di avorio, si nota nella tomba femminile esposta nella sala I. [...] Le guarnizioni metalliche delle vesti per alcuni consistono non solo di borchiette e anelli e bottoni d'ambra, ma in dischetti di piombo a forma di rosetta e di croci gammate impresse a stampo⁶³ (fig. 6).

L'adozione di manichini, d'altronde, era espediente già in uso in altri musei italiani, come il Museo delle Armi di Torino, nel quale la ricostruzione delle fattezze umane era stata adottata come supporto nell'allestimento di uniformi, corazze e armature. Tuttavia l'esempio più noto di ricostruzione integrale e con materiali contemporanei era stato fornito intorno al 1896 dal notissimo scultore Frédéric Bartholdi per ricreare le figura del legionario romano al Musée d'Archéologie nationale di Saint Germain en Laye, con l'intento di «cartographier l'histoire, maîtriser le territoire, 'fabriquer' la nation» e per tradurre in allestimento la «conception imprégnée de la mythologie du 'roman national'» (fig. 9)⁶⁴.

Le proposte di ricostruzione *en plein air*, non tradotte in esiti nonostante gli studi portati avanti insieme all'ingegnere Antonio Maria Concetti di Grottammare, i calchi, adoperati per rappresentare parte dei corredi funerari non trasportabili, *in primis* per la statuetta della *Dea Cupra* o *Dea Madre*, l'esposizione di numerose associazioni funerarie dell'ambiente domestico e il largo uso delle illustrazioni fotografiche a corredo (cfr. figg.10 a e b, 11) e quanto fin qui delineato si ritiene attestino ampiamente l'aggiornamento e l'avanzamento di Dall'Osso sulle pratiche museografiche europee della sua epoca⁶⁵. L'archeologo emiliano ebbe una consapevolezza dell'importanza

⁶² Cfr. *Guida illustrata della sezione archeologica. Museo Piceno* 1914, p. 8.

⁶³ Dall'Osso 1915, pp. 51-52.

⁶⁴ Cfr. Multon 2016, pp. 32-33.

⁶⁵ Per notizie sul progetto ricostruttivo del notissimo tempio di Cupra si rimanda a *Il sacrario*

della comunicazione museale assai inusuale in un direttore di inizi Novecento, attestata anche dai molti articoli sulla stampa locale in cui diede conto del suo operato anconetano, dalle conferenze annuali e dalle visite guidate al museo dorico che curò personalmente e con continuità⁶⁶.

Per chiudere questo lavoro è forse opportuno ricordare come egli, definitivamente isolato dalla comunità scientifica, concluse la sua carriera a Roma, singolarmente, fra articoli in terza pagina del «Messaggero» e visite guidate, organizzate da “Gli amici dei monumenti” di Pompeo Bettini, piuttosto che dall’associazione “Roma aeterna” di Romolo Ducci e Vincenzo De Stefano o dalla “Unione storia e arte” di Romolo Artioli.

Ciò che dall’Idealismo gli fu consentito solo in parte, fu poi integralmente revisionato, da lì a pochi anni, nell’allestimento razionalista del Museo Archeologico Nazionale di Ancona a San Francesco alle Scale (cfr. fig. 12). Eppure, almeno dagli anni Novanta ad oggi, attività didattiche, laboratori, allestimenti e non da ultimi, gli studi promossi in occasione delle recenti ed eccellenti mostre “Eroi e regine. Piceni popolo d’Europa”⁶⁷, “Piceni ed Europa”⁶⁸ e “Potere e splendore. Gli antichi Piceni e Matelica”⁶⁹ hanno seguito orme già tracciate da Innocenzo. *Simul ante retroque prospiciens*.

Riferimenti bibliografici / References

- Baldelli G. (2012), *Dall’Osso, Innocenzo*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi, 1904-1974*, Bologna: Bononia University Press, pp. 236-246.
- Baldelli G. (2014), *Innocenzo Dall’Osso tra Brizio e Pigorini*, in *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, Atti della XLVI Riunione Scientifica dell’Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria (Roma, 23-26 novembre 2011), a cura di A. Guidi, Firenze: Istituto italiano di preistoria e protostoria (Studi di preistoria e protostoria, 1), pp. 277-284.
- Barnabei F. (1991), *Le “Memorie di un archeologo”*, a cura di M. Barnabei, F. Delpino, Roma: De Luca edizioni d’arte.

nazionale dei Piceni 1914, p. 2. Un recentissimo studio di Marco Valenti (2019), cui si rimanda, affronta compiutamente e in chiave storica il tema degli *Archaeological Open Air Museums*, presentando anche esperienze ottocentesche che di fatto interpretarono istanze teorizzate da Hugues de Varine, George-Henri Rivière e Serge Antoine negli anni Settanta. Fra quest’ultime la ricostruzione del Borgo Medievale di Torino promossa da Alfredo d’Andrade nel parco del Valentino per l’Esposizione di Torino del 1884, poi mai demolita, al contrario musealizzata a partire dagli anni Quaranta; cfr. Valenti 2019, pp. 56-57.

⁶⁶ Cfr. Baldelli 2012, pp. 236-246, in particolare p. 240. Innocenzo Dall’Osso in gioventù aveva ispirato Alfredo Panzini, scrittore del milieu carducciano.

⁶⁷ Cfr. *Eroi e regine* 2001.

⁶⁸ *Piceni ed Europa* 2006.

⁶⁹ Cfr. Silvestrini, Sabbatini 2008.

- Bianchin Citton E. (2012), *Pellegrini, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi, 1904-1974*, Bologna: Bononia University Press, pp. 610-615.
- Botti G., Ricci G., a cura di (2011), *L'Esposizione internazionale del Sempione Milano 1906: catalogo dei disegni di architettura dell'Archivio storico civico*, numero monografico di «Libri & documenti», n. 36/37.
- Bravo G.L., a cura di (2013), *Prima etnografia d'Italia: gli studi di folklore tra '800 e '900 nel quadro europeo*, Milano: FrancoAngeli.
- Brunelli S. (2013), *Il Museo Nazionale delle Marche in Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 6, pp. 211-225.
- Brunelli S. (2015), *I piani di protezione antiaerea e il ruolo delle Soprintendenze marchigiane a Zara: cronistoria di un Ventennio (1925-1945 circa)*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze: Edifir (Le Voci del Museo, 34), pp. 181-198.
- Brunelli S. (2016), *Twenty years of the Archaeological Museum in Zadar in the documents of the Department for Antiquities of Marche, Abruzzi, Molise and Zadar*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, pp. 89-130, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1440>>.
- Buzzi Ceriani F., a cura di (1992), *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio – 18 marzo 1992), Venezia: Marsilio.
- Caracciolo A. (1980), *Il «fatale millenovecentoundici». Roma ed Europa fra Mostre e Congressi*, in *Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Valle Giulia, Galleria nazionale d'arte moderna, 4 giugno – 15 luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma: De Luca, pp. 39-44.
- Chillè O., Dore A., Marchesi M. (c.s.), «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, in corso di stampa.
- Ciarcia S. (2002), *Ignazio Gardella: il Padiglione di arte contemporanea di Milano*, Napoli: Clean.
- Ciavarini C. (1902), *Il museo archeologico delle Marche: memoria*, Ancona: A. Gustavo Morelli.
- Coen A., Seidel S. (2009-2010), *I materiali preromani di Montegiorgio della collezione Gian Battista Compagnoni Natali conservati presso il Museo Archeologico di Ancona*, «Bulettno di Paletnologia italiana», 98, n.s. 16, pp. 173-295.

- Come l'antica civiltà Picena figura alla Mostra di Milano (1914), Come l'antica civiltà Picena figura alla Mostra di Milano. Un guerriero ed una matrona di 3000 anni fa*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 9, p. 1.
- Come sarebbero distribuite le varie Sezioni (1913)*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 1-2, p. 6.
- Dall'Osso C., Nizzo V. (2014), *Da Carpi a Capri. Innocenzo Dall'Osso e Luigi Pigorini: origini, esiti e conseguenze di un dissidio (1895-1908)*, in *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, Atti della XLVI Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria (Roma, 23-26 novembre 2011), a cura di A. Guidi Firenze, Firenze: Istituto italiano di preistoria e protostoria (Studi di preistoria e protostoria, 1), pp. 732-742.
- Dall'Osso I. (1899), *Carpi. Scavi nella Terramara della Savana*, «Notizie dagli Scavi», pp. 312-325.
- Dall'Osso I. (1915), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona con estesi ragguagli sugli scavi dell'ultimo decennio preceduta da uno studio sintetico sull'origine dei Piceni*, Ancona: stabilimento tipografico cooperativo, ristampa anastatica 2006, Urbino: Monaci.
- De Luca P. (1911), *La primavera della patria: il giubileo d'Italia e le esposizioni del 1911*, Buenos Aires-Torrientes: Edizioni speciale della Patria degli italiani.
- Delpino F. (2001), *Paradigmi museali agli albori dell'Italia unita. Museo etrusco «centrale», Museo italico, Museo di Villa Giulia*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», n. 113-2, Antiquités, archéologie et construction nationale au XIXe siècle, Journées d'études (Rome, 29-30 avril 1999 et Ravello, 7-8 avril 2000), pp. 623-639, <<https://doi.org/10.3406/mefr.2001.9821>>.
- Di Giacomo G., *Milano si diverte...*, «Picenum. Rivista Marchigiana Illustrata», XI, n. 7, p. 199.
- Dragoni P. (2014), *Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell'800: il caso delle tavole di Crivelli a Massa Fermana*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Massimo alle Terme – Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), Roma: Campisano Editore, pp. 47-61.
- Dragoni P. (2016), «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of cultural heritage», n. 14, pp. 25-51, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1464>>.
- È uscito il Catalogo della Esposizione Marchigiana 1914*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 14-15, p. 5.
- Emiliozzi A., a cura di (1999), *Carri da guerra e principi etruschi*, catalogo della mostra (Viterbo, Palazzo dei Papi, 24 maggio 1997 – 31 gennaio 1998;

- Roma, Museo del Risorgimento, 27 maggio – 4 luglio 1999), Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Eroi e regine. Piceni popolo d'Europa*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte antica, Palazzo Barberini, 12 aprile – 1 luglio 2001), Roma: De Luca.
- Ettel P., Naso A. (2006), *Montegiorgio. La collezione Compagnoni Natali a Jena*, Jena-Langenweissbach: Bier & Beran (Jenaer Schriften zur Vor- und Frühgeschichte, 2).
- Frapiccini N. (2013), *Il Museo archeologico Nazionale delle Marche di Ancona*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, Atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), a cura di G. Pascucci, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 117-119.
- Fratelli M., a cura di (2004), *Villa Belgiojoso Bonaparte, Museo dell'Ottocento – La Galleria d'Arte Moderna. La riscoperta delle origini e il rinnovamento del Museo*, Milano: Maingraf.
- Galassi C. (2018), *L'identità dell'arte umbra e la mostra di Perugia del 1907*, in *Tutta l'Umbria una mostra. La mostra del 1907 e l'arte umbra tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 11 marzo – 10 giugno 2018), a cura di C. Galassi e M. Pierini, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 9-55.
- Gavasci G. (1913), *Lettera aperta all'on. avv. Arturo Vecchini*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 1-2, p. 5.
- Giacomini C. (2011), *La Commissione conservatrice dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e d'arte nelle Marche. Il primo ufficio postunitario per la tutela dei beni culturali della regione*, in *Storia di una trasformazione. Ancona e il suo territorio tra Risorgimento e Unità*, a cura di G. Giubbini, M. Tosti Croce, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 307-340.
- Giacomini C. (2014), *L'archivio ritrovato: le carte della Commissione conservatrice delle Marche*, «Rimarcando. Bollettino della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici delle Marche», n. 8, pp. 162-170.
- Gori A.R. (2011), *Tra patria e campanile. Gli operai fiorentini alle mostre di Roma del 1911*, «Memoria e Ricerca», n. 37, pp. 173-192.
- Guida illustrata della sezione archeologica. Museo Piceno* (1914), *Guida illustrata della sezione archeologica. Museo Piceno costituito con materiale fornito dai principali Musei comunali delle Marche e dal Museo Regionale di Ancona con n. 26 figure inserite nel testo e n. 9 tavole fototipiche*, autore principale Museo Nazionale delle Marche e dell'Abruzzo, Ancona: Stabilimento tipografico Cooperativo.
- I grandi padiglioni del pittoresco giardino della Villa Reale* (1913), *I grandi padiglioni del pittoresco giardino della Villa Reale per i prodotti agrari e industriali delle Marche*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 3-4, p. 3.

- Il sacrario nazionale dei Piceni (1914), Il sacrario nazionale dei Piceni sul colle di Grottammare*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 10-11, p. 2.
- L'esposizione marchigiana in Milano (1914)*, «Picenum. Rivista Marchigiana Illustrata», XI, n. 4, pp. 101-105.
- La Guida della Sezione Archeologica (1914)*, «Le Marche. Organo Ufficiale della Esposizione Marchigiana in Milano», n. 12-13, p. 4.
- Maffei T., a cura di (2009), *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello: vivere con l'arte vivere nell'arte*, catalogo della mostra (Montefiore dell'Aso, 13 dicembre 2008 – 3 maggio 2009), Ascoli Piceno: Librati.
- Mancini M., Betti M. (2006), *Istruzioni per l'uso. Indice analitico topografico e fotografico della Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona di Innocenzo Dall'Osso*, Urbino: Me.
- Marchesi M. (2018), «Meglio di qualunque descrizione fan conoscere gli usi»: le riproduzioni ottocentesche di pitture etrusche a partire dall'esempio del Museo Civico Archeologico di Bologna, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 18, pp. 395-413, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1990>>.
- Multon H. (2016), *Le musée des antiquités nationales et la «fabrique de la nation»*, «Romantisme», n. 173, pp. 15-33.
- Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La Conferenza di Madrid del 1934. Un dibattito internazionale* (c.s.), Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dellapiana, M.B. Failla, F. Varallo, in corso di stampa.
- Naso A. (2000), *I piceni: storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*, Milano: Longanesi (Biblioteca di archeologia, 29).
- Paparello C. (2015a), «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze: Edifir (Le Voci del Museo, 34), pp. 53-179.
- Paparello C. (2015b), «Comincia la nuova era di lavoro» 1944-1945. *Monuments Men e soprintendenti nelle Marche Liberate: storia di un dialogo*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze: Edifir (Le Voci del Museo, 34), pp. 325-363.
- Paparello C. (2016a), *La memoria della periferia. Note sulle dinamiche di dispersione del patrimonio storico artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca*, in *La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale*, a cura di C. Paparello, Foligno: Il Formichiere (Arte e territorio, 10), pp. 7-49.
- Paparello C. (2016b), *Musei fra le due guerre: racconto di un'annessione. Il*

- caso della Pinacoteca civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, «Il capitale culturale. *Studies on the value of cultural heritage*», n. 14, pp. 635-694, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1242>>.
- Paparello C. (c.s.), *La pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona: una ricerca di archivio fra conservato e perduto. Dal decreto Valerio al trasferimento a Palazzo Bosdari*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, in corso di stampa.
- Pellati F. (1922), *I Musei e le Gallerie d'Italia: notizie storiche e descrittive* (raccolte da), con prefazione di C. Ricci, Roma: Maglione & Strini.
- Piceni ed Europa*, catalogo della mostra (Capodistria 2006), Koper: Zalozba Annales (Annales mediterranea).
- Pierini V. (2004), *Arturo Vecchini. La vita*, in *Arturo Vecchini e l'eloquenza*, a cura di N. Sbanò, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 25-31.
- Pignocchi G. (2008), *Dal Gabinetto paleoetnografico ed archeologico di Ancona al Museo archeologico delle Marche: nascita e sviluppo di un museo (1863-1906)*, in G. Pignocchi, C. Giacomini, *Carisio Ciavarini (1837-1905). La cultura come impegno sociale e civile: una vita al servizio della conoscenza come strumento di libertà e progresso*, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 45-107.
- Pignocchi G. (2013), *I 150 anni del Museo Archeologico Nazionale delle Marche: una storia continua*, in *24 secoli di storie: Ancona in racconti*, di L. Appignanesi, Ancona: Affinità elettive, pp. 106-109.
- Pignocchi G. (2014), *Carisio Ciavarini (1837-1905), pioniere della preistoria nelle Marche*, in *150 anni di Preistoria e Protostoria in Italia*, Atti della XLVI Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria (Roma, 23-26 novembre 2011), a cura di A. Guidi, Firenze: Istituto italiano di preistoria e protostoria (*Studi di preistoria e protostoria*, 1), pp. 743-748.
- Postriotti G. (2017), *Introduzione. I Piceni*, in Weidig 2017, pp. 8-12.
- Prencipe M. (2014), *Territorio e innovazione all'Esposizione Regionale di Macerata del 1905*, in *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città: padiglioni alimentari e segni urbani permanenti*, a cura di S. Aldini, C. Benocci, S. Ricci, E. Sessa, Roma: Edizioni Kappa (Numero monografico di Storia dell'Urbanistica, 6), pp. 289-294.
- Prete C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Prete C. (2008), *La mostra d'arte antica marchigiana del 1905: ricerca d'identità*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi "per la Marca" alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I convegno di studi lanziani (Treia, 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Simple, pp. 123-145.
- Sabbatini T. (2008), *L'orientalizzante a Fabriano*, in *Potere e splendore. Gli antichi Piceni a Matelica*, catalogo della mostra (Matelica, Palazzo Ottoni, 19 aprile – 31 ottobre 2008), a cura di M. Silvestrini, T. Sabbatini, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 123-138.

- Sabbatini T. (2009), *Le necropoli di Fabriano: rinvenimenti e scavi*, in *Fabriano e l'area appenninica dell'alta valle dell'Esino dall'età del Bronzo alla romanizzazione. L'identità culturale di un territorio fra Adriatico e Tirreno*, Atti del Convegno di studi di archeologia (Fabriano, complesso di San Domenico, 19-21 maggio 2006), Ancona: SACI, pp. 109-125.
- Sbano N., a cura di (2009), *Dizionario degli Avvocati di Ancona*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Serra L. (1921), *Prefazione*, in *Prima esposizione marchigiana d'arte moderna 1921. Catalogo illustrato*, catalogo della mostra tenutasi ad Ancona nel 1921, Ancona: Cooperativa ex combattenti, pp. 6-7.
- Serra L. (1924a), *La Mostra d'Arte di Pesaro*, «Emporium», n. 356, pp. 517-531.
- Serra L. (1924b), *L'Arte di Adolfo de Carolis*, «La Fiamma», 12 gennaio, p. 4.
- Silvestrini M., Sabbatini T., a cura di (2008), *Potere e splendore. Gli antichi Piceni a Matelica*, catalogo della mostra (Matelica, Palazzo Ottoni, 19 aprile – 31 ottobre 2008), Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Trifogli A. (1987), *La Pinacoteca e Galleria d'Arte Moderna del Comune di Ancona: storia, problemi e prospettive. (Un centenario dimenticato)*, «Memorie e rendiconti della Deputazione di Storia Patria per le Marche», vol. XXV, tomo I (1984-1985), pp. 87-112.
- Valenti M. (2019), *Ricostruire e narrare. L'esperienza dei Musei archeologico all'aperto*, Bari: Edipuglia (Le vie maestre, 10).
- Weidig J. (2017), *Il ritorno dei tesori piceni a Belmonte. La riscoperta a un secolo dalla scoperta*, Napoli: Astra edizioni, Belmonte Piceno: Comune.
- Zatti P. (2019), *Angelo Morbelli alla Galleria d'Arte Moderna di Milano. Notizie per una storia del museo e dell'artista*, in *Morbelli 1853-1919*, catalogo della mostra di Milano (Galleria d'Arte Moderna, 15 marzo – 16 giugno 2019), a cura di Eadem, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 10-14.
- Zucconi G. (2004), *Gli anni dieci tra riscoperte regionali e aperture internazionali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci e G. Muratore, Milano: Electa, pp. 38-55.

Appendice

Fig. 1. Pio Pullini, *ritratto di Arturo Vecchini*, olio su tela, cm 130x97, opera datata e firmata PPULLINI 1928, proprietà Comune di Ancona, in deposito presso la Prefettura, archivio fotografico della Fondazione Marche Cultura

STABILIMENTO CHIAPPUS
BOLOGNA

ESPOSIZIONE MARCHIGIANA
AGRICOLTURA-INDUSTRIA-COMMERCIO-ARTE
SOTTO L'ALTO PATRONATO DI S.A.R. IL CONTE DI TORINO
MILANO-MAGGIO-LUGLIO-1914-VILLA REALE
TUTTI I GIORNI DALLE ORE 10 ALLE ORE 24
NB. - LE SALE E I PADIGLIONI DELLE ESPOSIZIONI SI CHIUDERANNO ALLE 19

CONCERTI DIURNI e SERALI nel GIARDINO - CINEMATOGRAFO GRATUITO - PATTINAGGIO
ASCENSIONI in PALLONE FRENATO e LIBERE - LUMINARIE ARTISTICHE - TOBOGA, ecc.

CAFFÈ - RISTORANTE
SPETTACOLI PIROTECNICI ALL'ARENA

Prezzi d'Abbonamento e d'Ingresso giornaliero:		
Abbonamento per Signori	L. 10 =	Biglietto d'ingresso giornaliero
per Signore	" 4 =	per militari di base
per ragazzi fino all'età di anni 14	" 4 =	per forza e ragazzi
		L. 1 =

Rivolgersi al **TORINO OFFICE CONDORAD**, Galleria Vittorio Emanuele - oppure alla Sede del Comitato nella **VILLA REALE**.

APERTURA LUNEDÌ 11 MAGGIO

Fig. 2. Adolfo De Carolis, *manifesto dell'Esposizione Marchigiana. Agricoltura, industria, commercio, arte*, Milano, Villa Reale, maggio-luglio 1914, stampa: stabilimento litografico Chiappius, Bologna, Civica Raccolta delle stampe "Achille Bertarelli", Milano, Castello Sforzesco

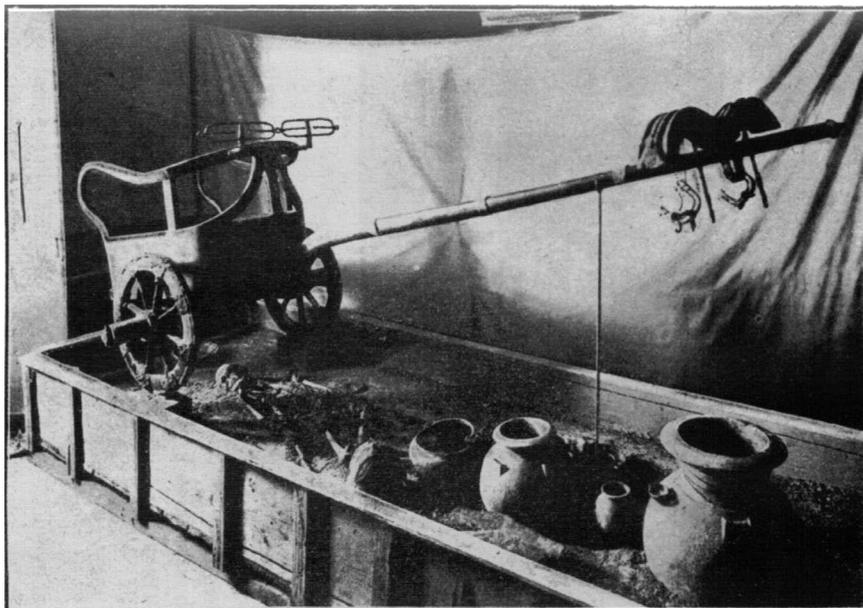


Fig. 3. Ancona, Museo Nazionale Archeologico, *tomba del guerriero con ricostruzione del carro curata da Immocenzo Dall'Osso*, fototipo 1914-1915, ACS, MPI, I Divisione (1908-1912), b. 15 degli allegati grafici



Fig. 4. Ricostruzione del primo letto eburneo proveniente dalla necropoli romana di Ancona, fototipo 1903, ACS, MPI, AABBA, III versamento, II parte (1898-1907), b. 3 degli allegati grafici



Fig. 5. Sala della “Grande Tomba 3”, località di Santa Maria in Campo, Fabriano, Museo Archeologico Nazionale di Ancona, allestimento agli Scalzi, data del fototipo 1919, ICCD



Fig. 6. “Museo Piceno”, Esposizione Marchigiana 1914, *matrona e soldato piceni*: ricostruzioni di Innocenzo Dall’Osso, SABAP, Archivio fotografico, b. “Mostre”, fasc. Esposizione a Milano del 1914



Fig. 7 a e b. Disco di corazza con figura di guerrieri combattenti dalla necropoli di Rapagnano, disegno riprodotto in *Notizie dagli scavi* 1881 e riproduzione fotografica post restauro; cfr. Dall'Osso 1915, p. 138 e Dall'Osso 1915 e *Istruzioni per l'uso* 2006, p. 104



Fig. 8. Ritratto di *Madame Schliemann* con diadema di frange a catenelle, filze di pendagli e colliera con ciondoli: corredo rinvenuto a Hissarlik (Troia); cfr. *Guida illustrata* 1914, p. 7, Dall'Osso 1915, pp. 82-83



Fig. 9. *Soldat romain* par Frédéric Bartholdi. Salle XIII, Photographie de Félix Martin-Sabon, réalisée avant 1896, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



Fig. 10 a e b. “Museo Piceno”, allestimento del 1914, veduta generale e particolare del Salone Appiani, Villa Reale, Milano, SABAP, Archivio fotografico, b. “Mostre”, fasc. Esposizione a Milano del 1914



Fig. 11. “Museo Piceno”, allestimento del 1914, vetrina nel Salone Appiani, Villa Reale, Milano, SABAP, Archivio fotografico, b. “Mostre”, fasc. Esposizione a Milano del 1914

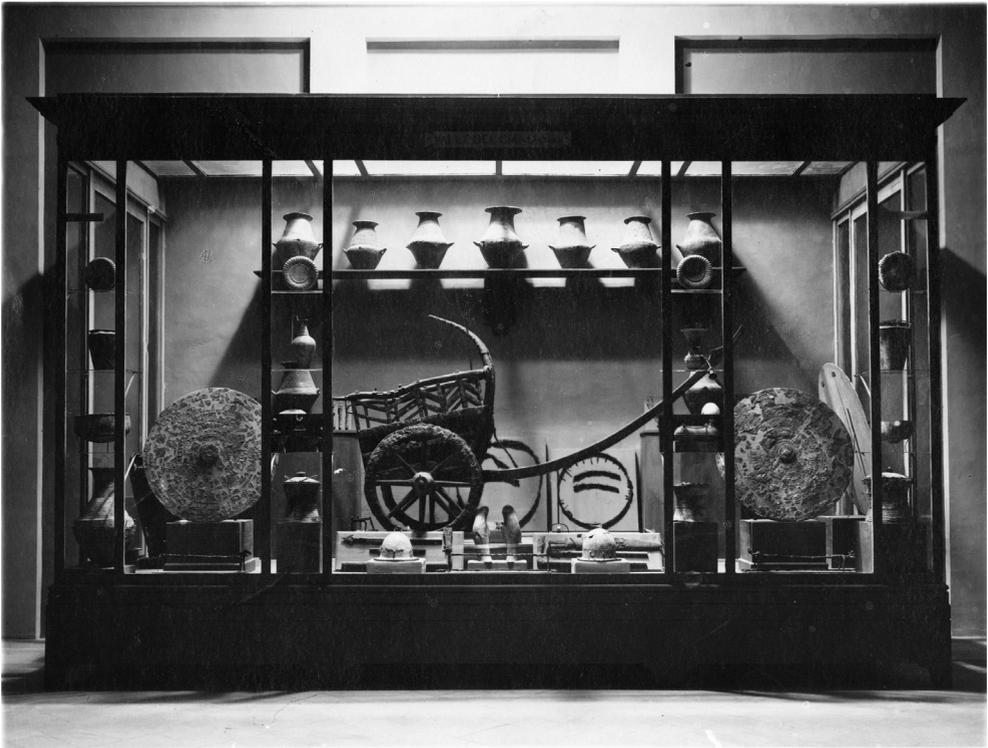


Fig. 12. Museo Archeologico Nazionale di Ancona, allestimento al complesso di San Francesco alle Scale, vetrina della “Grande Tomba 3”, località di Santa Maria in Campo, Fabriano, data del fototipo 1936, Biblioteca multimediale di Fabriano, Fondo Molajoli

Alle origini dello *storytelling museale*: Jean Capart e la divulgazione dell'antico Egitto*

Jean-Michel Bruffaerts**, Patrizia Dragoni***

Abstract

Tra il 1900 e il 1942, Jean Capart trasforma i Musée Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles in uno dei principali centri di promozione di quel ruolo sociale che l'istituzione museale inizia a rivestire, in linea con le indicazioni fornite dall'Office International des Musées, di cui è uno dei principali esponenti. L'articolo intende ricostruire le attività organizzate da Capart per rendere il museo, e principalmente la sezione di arte egizia, sempre più accessibile al pubblico attraverso conferenze, visite guidate, lezioni animate

* I §§ 1 e 7 sono ascrivibili a Patrizia Dragoni, i §§ 2-6 a Jean-Michel Bruffaerts. La traduzione dal francese di questi ultimi è di Patrizia Dragoni.

** Jean-Michel Bruffaerts, Direttore scientifico del progetto Jean Capart, collaboratore scientifico dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, e-mail: jnbruffaerts@gmail.com.

*** Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

Un sentito ringraziamento a Monique de Ruet, responsabile degli archivi del Musée Royal d'Art et Histoire di Bruxelles, a Noortje Lambrichts, archivista del progetto *Pyramids and Progress: Belgian expansionism and the making of Egyptology, 1830-1952*, per la professionalità e la cortesia dimostratemi, nonché a Federico Poole, conservatore del Museo Egizio di Torino per la bibliografia sul tema della guerra tra gatti e topi.

e, soprattutto, narrazioni teatrali e pubblicazioni per bambini, qui ricostruite tramite una accurata indagine documentaria.

Between 1900 and 1942, Jean Capart transformed the Musée Royaux d'Art et d'Histoire in Bruxelles in one of the main centres for promoting the social role that the museum institution was beginning to play, in line with the instructions given by the Office International des Musées, of which he was one of the main exponents. The article aims to reconstruct the activities organized by Capart to make the museum, and mainly the Egyptian art section, increasingly accessible to the public through conferences, guided tours, animated lectures and, above all, theater storytelling and publications for children, reconstructed here thanks to a careful documentary investigation.

1. Storytelling *per i musei*

A partire dall'ultimo quarto del secolo scorso, i musei sono sempre più al centro di una discussione che tende a ripensarne il ruolo sociale, sulla base della crescente necessità del riconoscimento di tali istituzioni come luoghi realmente "aperti" al pubblico, che esercitano funzioni diverse dalla semplice conservazione e che pertanto si rendono sempre più accessibili e inclusivi sotto ogni aspetto, fisico, economico, sensoriale e cognitivo¹. Ormai superata la percezione classica del tempio, il museo è inteso come un centro in cui le persone, divenute fulcro delle attività, hanno la possibilità di capire, di partecipare, di «costruire quelle dimensioni integrate di conoscenza e consapevolezza che sono il presupposto dell'attivazione sociale, di una forma di cittadinanza attiva attorno e dentro l'eredità culturale [...] attraverso l'appropriazione diffusa di strumenti di mediazione e godimento dell'eredità culturale»², come richiesto in ambito internazionale dalla *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, meglio nota come Convenzione di Faro e dal contesto dell'*audience engagement*, definito dall'Unione Europea nel 2012 come un «processo strategico, dinamico e interattivo per rendere le arti più accessibili»³, cui si è aggiunta lo scorso anno la dichiarazione di Funchal, *Museums, Social landmarks*, che invita i musei ad aprirsi all'inclusione e contestualmente mira a rendere i cittadini sempre più consapevoli dell'importanza culturale delle istituzioni museali nelle loro vite⁴.

Al fine di trasformarsi in uno strumento di cambiamento sociale positivo, come lo definisce Richard Sandell⁵, è dunque fondamentale per il museo

¹ Per una storia del dibattito sulla valorizzazione del museo in Italia e per una bibliografia sul tema delle diverse funzioni museali si vedano Dragoni 2010 e 2018, pp. 217-266.

² Petrarola 2016, p. 25.

³ <<http://www.cultureinmotion.eu>>, 20.03.2018.

⁴ Adottata da ICOM Europa e dalla federazione mondiale degli amici dei musei (WFFM), la dichiarazione individua sei raccomandazioni per facilitare il ruolo sociale dei musei. Cfr. <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-europe/images/Declaration_of_Funchal_English_02.pdf>, 21.02.2019.

⁵ Sandell 2003, pp. 189-216.

rinnovare il rapporto con i pubblici, divenire centro di interpretazione culturale dei territori nei territori stessi, volano per lo sviluppo di una rinnovata cultura della partecipazione delle numerose categorie di utenti e interlocutori, che devono essere coinvolti sempre più attivamente e fin dalle prime fasi della progettazione delle attività per superare quelle barriere che ancora ostruiscono la piena partecipazione dei cittadini alla cultura⁶.

Uno dei nodi centrali è costituito dalla comunicazione, ancora oggi spesso ostacolata dall'utilizzo di forme che non tengono conto del destinatario e che, per il ricorso a frasi ricche di tecnicismi, finiscono per allontanare il visitatore, generando un senso di distanza non solo verso il messaggio culturale in sé ma verso l'intera categoria museale, che continua ad essere percepita come un luogo in cui si rinnovano distanze, pregiudizi e marginalizzazioni.

Non è questa la sede per affrontare un tema che richiederebbe ben altro approfondimento in ordine alle numerose considerazioni e innovazioni che si stanno proponendo sulle modalità di esposizione degli oggetti, l'apparato comunicativo dei musei e le tecnologie utilizzate⁷, ma appare interessante, ai fini del presente lavoro, soffermarsi su una metodologia già presente da alcuni anni nella riflessione museologica, lo *storytelling*.

Traducibile in italiano con il termine narrazione, lo *storytelling* è una pratica educativa che, secondo il filosofo Roland Barthes, permette attraverso le categorie della conoscenza costituite dal racconto di capire e ordinare il mondo⁸ e che può essere applicata a diversi campi, in quanto, come affermato dallo psicologo cognitivo Jerome Bruner, la propensione dell'uomo a raccontare storie, riscontrabile fin dall'antichità, «costituisce una pratica potente, che stabilizza e rinnova la vita associata»⁹.

In un recente volume interamente dedicato a questa metodologia, che definisce «l'arte di parlare dell'uomo all'uomo, di creare contatti umani altrimenti impossibili»¹⁰, la curatrice, Cinzia Dal Maso, afferma che raccontare è un misto di conoscenze, tecnica e arte e che lo *storytelling*, in un museo, diviene fondamentale quando tecnica e arte si piegano alla conoscenza e si mettono al servizio del messaggio da veicolare, «generando così un circolo virtuoso tra ricerca e narrazione capace di alimentarsi all'infinito»¹¹ e di ripristinare il contatto tra le persone che frequentano oggi il museo e quelle che, in passato, hanno realizzato e usato gli oggetti lì conservati.

Definita nel 1983 sulla base di sette principi fondamentali dai coniugi Margaret e Raymond DiBlasio, questa pratica, nello specifico ambito museale, è

⁶ Tale principio, sancito all'art. 26 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948, in Italia è garantito dall'art. 3 della Costituzione della Repubblica Italiana.

⁷ In merito si vedano, fra gli ultimi: Da Milano, Sciacchitano 2015; Branchesi *et al.* 2016; Dal Maso 2018.

⁸ Barthes 1957.

⁹ Bruner 1994, p. 67.

¹⁰ Dal Maso 2018, p. 17.

¹¹ Ivi, p. 11.

relativamente giovane e, nella sua forma più propriamente narrativa, ha riscosso sempre maggiori successi a partire dal fortunatissimo programma radiofonico, trasmesso da BBC Radio4 nel 2010, in cui il direttore del British Museum, Neil Mc Gregor, ha narrato la storia del mondo in modo inconsueto, attraverso l'analisi di cento oggetti del museo, raccontati dando spazio agli aspetti delle società in cui tali oggetti erano stati creati, ai processi di produzione e agli usi¹².

Seguito da numerosi altri progetti in ambito internazionale e nazionale¹³, basti pensare alle esperienze poi raccolte nel volume *Un patrimonio di storie*¹⁴, lo *storytelling* museale, ancorché non semanticamente identificato e dunque fondato, esiste in realtà dall'inizio del secolo scorso, dalle prime sperimentazioni rivolte ai bambini condotte da Anna Curtis Chandler, di cui si avrà modo di parlare in seguito. Cinzia Dal Maso, inoltre, segnala come «già il grande archeologo ser Mortimer Wheeler diceva che bisogna “cercare gli uomini dentro le cose”»¹⁵.

Wheeler divenne famoso al grande pubblico agli inizi degli anni '50 per la partecipazione al programma televisivo *Animal, Vegetable, Mineral?* del BBC Talks Department, *panel show* in cui storici, archeologi e storici dell'arte dovevano illustrare oggetti misteriosi legati alla loro professione¹⁶. Particolarmente apprezzato per la capacità divulgativa, era già noto per i precedenti lavori in cui aveva portato l'archeologia britannica sia alla radio che sulla stampa, sulla scia dell'enorme clamore mediatico suscitato dalla scoperta della tomba di Tutankhamon, il 4 novembre del 1922.

Proprio a questa scoperta e alla volontà di diffonderne i risultati si lega indissolubilmente la figura di Jean Capart, uno dei maggiori egittologi del secolo scorso, direttore dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles e forte sostenitore del ruolo sociale che i musei avrebbero dovuto giocare per trasformare la società, a partire dalle più giovani generazioni.

¹² I testi sono stati poi raccolti in un volume pubblicato nel 2010, ed. it. Mc Gregor 2012.

¹³ Si vedano, ad esempio, i progetti *50 objects 50 stories: extraordinary tales from the Nicholson Museum* (2012), in cui il curatore Michael Turner ha inserito non gli oggetti più conosciuti e importanti del museo, ma quelli con il più alto potenziale di storie; *The Smithsonian's History of America in 101 Objects* (2013), che racconta la storia degli Stati Uniti sia nei grandi avvenimenti che negli aspetti quotidiani; *Every object has a story* (2014) in cui il Royal Ontario Museum di Toronto, per celebrare il centenario, ha chiesto a scrittori, pittori, film-maker, poeti e scienziati canadesi di condividere le loro personali connessioni con un oggetto della collezione, immaginando la vita di “collega” di migliaia di anni fa. Anche in Italia non sono mancati importanti progetti, oltre quello citato, come, ad esempio le esperienze condotte dal museo Salinas durante il periodo di chiusura al pubblico, quelle riconducibili alla *living history* promosse dall'Università di Siena o al *museum theatre* e le nuove frontiere aperte dai videogame applicati all'ambito culturale. Cfr. De Fazio 2012; Da Milano, Falchetti 2014; Cataldo 2017; *Gaming e patrimonio culturale* 2018.

¹⁴ Bodo *et al.* 2016.

¹⁵ Dal Maso 2018, p. 17.

¹⁶ John Bull, *The man who invented archeology*, <<https://medium.com/@garius/the-man-who-invented-tv-archeology-5677c73880f3>>, 14.02.2019. Gli oggetti da illustrare erano scelti dall'allora sconosciuto produttore della serie, David Attenborough.

2. Jean Capart, fondatore dell'egittologia belga

Nato a Bruxelles il 21 febbraio 1877, Jean Capart (fig. 1) crebbe in un paese che contava molti egittofili e collezionisti di antichità egizie, ma nessun egittologo. Per varie ragioni, l'egittologia non aveva ancora trovato terreno favorevole in Belgio, dove non c'erano né una cattedra universitaria dedicata all'Egitto, né un museo di antichità egizie degno di questo nome. A Bruxelles, i pochi reperti conservati in una collezione pubblica si trovavano nelle sale voltate della Porte de Hal, un antico granaio del XIV secolo divenuto nel 1847 il Musée d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie¹⁷. Un caso fortuito vuole che la Porte de Hal fosse situata nelle immediate vicinanze della casa di Jean Capart e che egli ci andasse spesso, solo o con i familiari, durante l'infanzia e l'adolescenza, tanto che, a dieci anni, dichiarò che sarebbe diventato egittologo e conservatore museale¹⁸.

Nel 1888, entrato al Collège Saint-Boniface à Ixelles (Bruxelles), Capart scopre la storia dell'Egitto attraverso il corso dell'abate Louis Carrière, un vero appassionato di egittologia. Si interessa subito a quel corso, anche se più tardi lamenterà di avere sempre sacrificato "l'intelligenza visiva" alla "intelligenza uditiva". Questo perché terminerà i suoi studi di letteratura greco-latina senza che il suo professore gli abbia mai mostrato l'immagine di un monumento antico o gli abbia detto che, ad esempio, al Musée de la Porte de Hal c'erano documenti che avrebbero potuto aiutarlo a tradurre i testi di autori classici in modo più significativo: «Les maîtres – dichiarerai in seguito – s'en remettaient probablement à la puissance d'imagination des élèves pour se faire une représentation du monde extérieur et de ses merveilles»¹⁹. Per tutta la sua carriera, si sforzerà di invertire questa tendenza.

Il padre di Jean, Alphonse Capart, è un famoso otorinolaringoiatra e, per questo, è spesso invitato a partecipare a congressi all'estero. Il figlio lo accompagna ogni volta che può. Ciò gli offre l'occasione di visitare numerosi musei europei e non soltanto il Louvre, il British Museum o il Rijksmuseum: agli inizi del 1890 si reca più volte in Italia, dove il Dottor Capart ha come paziente l'illustre tenore Enrico Caruso. A Roma visita i principali musei e monumenti della Città Eterna; a Firenze passa il suo tempo agli Uffizi a tentare di carpire il segreto dei grandi maestri del Rinascimento; a Torino si meraviglia davanti alle incomparabili bellezze del Museo Egizio e conosce il suo direttore, l'archeologo Ernesto Schiaparelli. A contatto con i musei d'Europa, può finalmente sviluppare la sua "intelligenza visiva". Ma non fa solo questo: nello scoprire l'importanza data all'estero ai musei di antichità, diventa consapevole della necessità di crearne uno in Belgio²⁰.

¹⁷ *Liber memorialis* 1985; van de Walle-Limme-De Meulenaere 1980; Warmenbol 2000; Nys 2012.

¹⁸ Bruxelles, Archives Jean-Michel Bruffaerts (d'ora in poi AJMB) *Brasseur-Capart*, Capart, Début de ma vocation. Note inédite.

¹⁹ Capart 1932-1936; Capart 1935a.

²⁰ Bruxelles, Archives de l'Association Égyptologique Reine Élisabeth (d'ora in poi AAERE),

Arrivato all'età universitaria, l'egittologia non essendo ancora insegnata in Belgio, Jean Capart si orienta verso gli studi di Diritto. Nel 1898, dopo avere discusso una tesi intitolata *Esquisse d'une histoire du droit pénal égyptien*, si laurea in legge all'Université Libre de Bruxelles²¹. Non rinuncia quindi all'egittologia, che continua a studiare come autodidatta grazie alla letteratura scientifica e ai testi di Gaston Maspero, un francese di origini italiane divenuto il maestro incontrastato dell'egittologia mondiale. Capart scriverà nel 1918: «J'ai dû, au début de mes études, travailler absolument seul et sans guide; ce sont les livres de Gaston Maspero qui ont éveillé mon enthousiasme et qui ont été ma direction constante»²².

Dal 1896 entra in contatto epistolare con Maspero, che incontrerà per la prima volta l'anno seguente. Maspero, che ha immediatamente percepito il potenziale del giovane prodigio belga, lo invita a prendere la parola all'XI° Congresso di Orientalisti di Parigi e moltiplica gli elogi pubblici al suo indirizzo. Fino alla sua morte, nel 1916, sarà il suo alleato più forte. È lui che, come noto, gli farà scoprire l'Egitto nel 1900. Sempre lui gli permetterà, nel 1905-1906, di acquisire, per il museo di Bruxelles, il *Mastaba de Neferirtenef*, la più importante testimonianza artistica della V dinastia²³. È lui infine che gli darà il suo sostegno allorché, nel 1907, essendogli stato vietato dagli italiani di estendere i suoi scavi a Héliopolis, Capart vivrà un momento di sconforto.

Nel 1897, a 25 anni, Jean Capart offre benevolmente allo Stato belga i suoi servizi per ordinare la modesta collezione egizia del museo, chiamato ormai *Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels de Bruxelles*. Il museo era stato appena trasferito al Cinquantenaire, un complesso monumentale costruito da re Leopoldo II per rimarcare l'ingresso del Belgio nel gruppo dirigente delle potenze economiche mondiali. Capart si è appena installato al Cinquantenaire quando vince un concorso interuniversitario che gli avrebbe permesso di studiare l'egittologia all'estero. Dal 1898 al 1899 soggiorna nei Paesi Bassi, in Germania e in Francia. Nel 1900, di ritorno a Bruxelles, è nominato ufficialmente conservatore aggiunto della sezione di Antichità orientali, che, sotto il suo impulso, sviluppa considerevolmente le sue collezioni di antichità egizie. Questo buon risultato si ottiene innanzi tutto grazie alle relazioni amichevoli che Capart intrattiene con William M. Flinders Petrie, la figura di punta dell'archeologia britannica. Ogni anno, grazie ad un ingegnoso sistema di sottoscrizioni, il Belgio beneficia di una parte dei proventi degli scavi condotti in Egitto da varie società inglesi, tra cui l'Egypt Exploration Fund (l'attuale Egypt Exploration Society)²⁴.

Note de J. Capart, s.d. et Discours de G. Theunis, 21.02.1947; Bruxelles, AJMB, *Brasseur-Capart*, Correspondance diverse; Capart 1932-1936.

²¹ Capart 1899.

²² AAERE, *Maspero*, J. Capart à L. Maspero, 11/1918.

²³ Bruffaerts 2005.

²⁴ AAERE, *Petrie*, Correspondance J. Capart-W. Flinders Petrie; Bruxelles, Archives des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (d'ora in poi AMRAH), *Correspondance diverse*.

Una volta avviata la sua carriera, Jean Capart vuole dare una rivincita a coloro che chiama “*les visuels*”. Nel 1902 ottiene la creazione, all’Università di Liège, della prima cattedra belga di egittologia. Vi insegnerà storia dell’arte egizia per oltre un quarto di secolo, facendo lo stesso presso numerose scuole superiori belghe. Cosa rara a quell’epoca, egli illustra i suoi corsi con delle diapositive realizzate nel corso dei suoi viaggi. Marguerite Devigne, che sarà la prima donna belga a ottenere nel 1912 un dottorato in Storia dell’arte e archeologia all’Università di Liège prima di diventare la conservatrice dei *Musées Royaux des Beaux-Arts* di Bruxelles, testimonia come i corsi di Capart non avessero niente di arido:

Ses leçons étaient claires, animées, pleines d’intérêt. [...] Il aimait à enseigner et il aimait ce qu’il enseignait. Ses élèves partageaient le plaisir qu’il y prenait lui-même. Son enthousiasme était contagieux. Même ceux d’entre nous qui ne se destinaient pas à l’égyptologie y prenaient goût et s’attachaient à résoudre les questions qu’il leur proposait en riant, comme par jeu. Ses exposés, simples et vivants, semblaient abolir la difficulté de l’étude. Le découragement était impossible auprès de lui. C’était un animateur²⁵.

Ciò che fa nei suoi corsi, Capart fa anche nelle conferenze pubbliche, sempre più numerose. Egli diviene una figura importante del contesto culturale belga prima di farsi conoscere all’estero. Nel periodo compreso tra le due guerre lo si incontra un po’ ovunque in Europa, in Egitto e nelle due Americhe. Finisce per incarnare il prototipo del “*savant*” agli occhi del grande pubblico. Se ne ritroveranno i lineamenti e le parole in alcuni personaggi dei fumetti belgi, come il Professeur Bergamotte (*Tintin et les 7 boules de cristal* – Hergé, fig. 2) e il Docteur Grossgrabenstein (*Blake et Mortimer. Le Mystère de la Grande Pyramide* - Edgar-P. Jacobs).

3. *Il ruolo sociale dei musei*

Divenuto direttore dei musei nel 1898, Eugène van Overloop decide di reclutare conservatori specializzati che, come Jean Capart, gli permetteranno di trasformare il suo “*dépôt d’objets rares et curieux*” in un “*centre de recherche scientifique dynamique*”. Le sue riforme hanno successo sotto il profilo scientifico, ma hanno un effetto perverso: quello di incitare il museo e i suoi conservatori a ripiegarsi su sé stessi. Il pubblico non è affatto desiderato nel museo: «On peut concevoir un musée qui n’aurait pas de salles d’expositions ouvertes au public» dichiara van Overloop a Capart. È una *boutade*, ma è rivelatrice dello spirito che domina allora e che Capart combatte con tutte le sue forze. Per lui il museo ha un ruolo sociale da giocare e deve ad ogni costo evitare di allontanarsi dal pubblico:

²⁵ Devigne 1947.

Le publique – afferma – est une puissance qui ne souffre pas qu'on la néglige. Quand une cause a réussi à grouper un nombreux parti, il obtient des résultats dans ses revendications à l'égard des pouvoirs. Quand, au contraire, la masse se désintéresse, on ne peut s'étonner si les choses, même les meilleures, tombent dans l'oubli, meurent d'inanition²⁶.

Convinto della legittimità della sua battaglia, Capart moltiplica le iniziative per attirare un pubblico sempre più numeroso al suo *Temple des Muses*. Partendo dall'idea che è più efficace parlare e sentire parlare d'arte in un luogo in cui l'arte è presente, mette in piedi nel 1901 una serie di corsi destinati ai giovani. Eugène van Overloop si complimenta per la sua iniziativa e la difende presso il suo ministro della tutela: «M. Capart a eu récemment la bonne idée d'organiser quelques leçons pour les tout jeunes gens, leçons qui ont eu, et ont encore, un grand succès»²⁷. Tre anni dopo, nell'inverno 1904-1905, è raggiunto un altro traguardo: vengono istituiti al Cinquantenaire dei *Cours pratiques d'archéologie*²⁸. Si tratta di lezioni condotte direttamente sugli oggetti delle collezioni e vengono tenute ogni giovedì pomeriggio, da novembre a maggio²⁹. Inizialmente si distinguono quattro corsi effettuati dai responsabili dei corrispondenti dipartimenti: *Préhistoire et Belgique ancienne* (Alfred de Loë), *Antiquités égyptiennes* (Jean Capart), *Antiquités grecques et romaines* (Franz Cumont e Jean De Mot), *Moyen-Âge et Renaissance* (Joseph Destrée e Henry Rousseau)³⁰.

Capart conduce venti lezioni a partire dal 10 novembre 1904. Come prova, sceglie un tema senza particolare presa, ma che gli è caro: *Les Arts industriels de l'ancienne Égypte*. Ogni anno si sforzerà di studiare un tema diverso che rifletta alcuni dei suoi interessi: *L'Art égyptien à l'époque de la XVIII^e dynastie* (1905-1906); *L'Ancien Empire égyptien* (1906-1907); *Éléments d'archéologie égyptienne* (1907-1908); *Étude détaillée des collections du Musée* (1911-1912), *Les hiéroglyphes égyptiens* (1925-1926), ecc³¹. Ai suoi occhi, i *Cours pratiques* apportano un “*petit plus*” rispetto ai corsi di storia dell'arte che si ha l'abitudine di fornire negli uditori universitari, perché gli permettono di trattare questioni «prises sous un angle particulier, différent»³². Pierre Gilbert, che sarà uno dei suoi successori, viene conquistato allora dalla maniera poco convenzionale in cui il professore tiene i suoi corsi pratici. Allorché, ad esempio, egli tratta i principi del disegno egizio, invita i suoi allievi a entrare all'interno del Mastaba di Neferirtenef e chiede loro di assumere la posizione dei personaggi raffigurati

²⁶ Capart 1930, p. 225; Capart 1931.

²⁷ AMRAH, *Catalogues, guides, ouvrages Capart*, lettera di E. van Overloop a M. van der Bruggen, 6.01.1902.

²⁸ Bruxelles, Archives du Ministère des Affaires étrangères à Bruxelles (d'ora in poi AAE), AD, AF 10, 1901-1909, lettera di E. van Overloop a L. Maskens, 8.12.1904; Montens 2005.

²⁹ Capart 1926; Capart 1935b, p. 346.

³⁰ «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire» (d'ora in poi BMRAH), 1906.

³¹ AJMB, *Coupures de presse diverses*.

³² Capart 1920.

sui rilievi: «Nous sommes un peu faits – dice allora – de cet esprit à l’origine de notre civilisation»³³.

Nel 1908 Capart presenta alle autorità un progetto di *Conférences populaires*, che gli viene rifiutato. Deluso, evoca di nuovo lo spauracchio del “divorzio” tra gli studiosi e il pubblico³⁴. Una nuova speranza giunge nel 1912, allorché è promosso conservatore della sezione egizia e segretario dei musei con ruolo direttivo. Ora che è associato direttamente al “potere”, spera di poter condurre le sue riforme nel museo, che ha preso ufficialmente il nome di *Musées Royaux du Cinquantenaire*. È allora che sopraggiunge la dolora eclissi della guerra. Nell’agosto del 1914, Bruxelles è invasa e occupata dai tedeschi. Gli edifici del Cinquantenaire sono trasformati in caserme e, peggio, in depositi per le riserve e le munizioni. Di fronte alla follia degli uomini, Capart deve combattere una battaglia più grande, che lo occuperà per quattro lunghi anni³⁵.

Dopo la guerra, i progetti di Capart riprendono. L’*XI Congrès international d’Histoire de l’Art*, che si tiene a Parigi dal 26 settembre al 5 ottobre 1921, viene giusto a rilanciarli. Inserito nella sezione che tratta dell’insegnamento e della museografia, tiene una relazione intitolata *Quelques remarques sur l’enseignement de l’histoire de l’art*³⁶. Riguarda principalmente l’insegnamento, la diffusione della storia dell’arte e il ruolo sociale del museo. Per Capart, il Congresso di Parigi è anche l’occasione per confrontare le sue idee con quelle dei colleghi stranieri, tra cui lo storico dell’arte Henri Focillon, direttore del Musée de Lyon, che gli illustra la sua *conception moderne des musées*. La maggior parte delle idee di Focillon coincidono con le sue, come quella di un *Musée vivant* che sarebbe *fait pour le public*³⁷. Altri congressisti attirano ugualmente la sua attenzione, come Edward D. Libbey che gli parla delle attività di insegnamento dei musei d’arte americani e del metodo particolare del Toledo Museum of Art (Ohio)³⁸. Al suo ritorno da Parigi, Jean Capart si sente più che mai in linea con i principi descritti da Focillon e messi in pratica da Libbey e gli altri, principi che Earl Rowe riassumerà come segue: il museo deve proporre una informazione culturale generale per il grande pubblico; deve sviluppare collezioni di alta qualità e farne beneficiare gli studiosi e i ricercatori; infine, deve estendere i suoi principi educativi attraverso conferenze, visite guidate, esposizioni temporanee³⁹. Capart è fortemente deciso a introdurre questi principi a Bruxelles: «Sans vouloir copier étroitement les méthodes pratiquées à l’étranger – afferma – il faut s’inspirer des expériences faites depuis quelques

³³ Gilbert 1947.

³⁴ AMRAH, *Correspondances*, Correspondance diverse, 1908.

³⁵ Bruffaerts 2017.

³⁶ Capart 1923.

³⁷ Focillon 1923; Mairesse 1994, p. 15; Capart 1932-1936. Sul ruolo sociale del museo si vedano inoltre Dragoni 2014 e 2016.

³⁸ Libbey 1923.

³⁹ Earl Rowe 1922; Mairesse 1994, p. 8.

années, avec tant de succès, principalement dans les musées américains»⁴⁰. Negli anni seguenti, la riflessione avviata a Parigi riemergerà più volte, in particolare nel 1927 con la creazione dell'Office International des Musées – di cui Capart sarà uno degli esperti – e della sua filiazione, l'Office National des musées de Belgique, insediato al Cinquantenario. Sarà anche presente in numerose pubblicazioni di Capart, specialmente nel suo articolo *Le Rôle social des Musées*, pubblicato nel 1930 nella «Revue Catholique des Idées et des Faits» poi in «Mouseion», così come nel suo libro *Le Temple des Muses*, edito nel 1932 e ristampato nel 1936⁴¹. Con un certo compiacimento, Capart dichiara ad un giornalista: «Je suis un pionnier»⁴². In Belgio sicuramente.

4. *Il Servizio educativo dei musei*

Nel 1922, Jean Capart decide di concretizzare il progetto ambizioso che era sfumato all'inizio del secolo: la creazione di un servizio educativo dei musei. A tal fine, indirizza al governo belga un rapporto sul servizio educativo del Metropolitan Museum di New York che egli visiterà nel 1924. Senza troppi giri, invita il governo a seguire il modello americano:

Aidez-nous à obtenir d'abord les locaux, puis le personnel nécessaire et je vous garantis que nous réaliserons quelque chose d'analogue et d'adapté aux conditions particulières de notre public. L'année passée, 16.000 enfants sont venus chez nous et c'est pitié de penser qu'il n'y avait personne de compétent, préparé à les conduire à travers nos collections. Il faut pour cela des instructeurs, hommes ou femmes, ayant une éducation générale suffisante et qui seraient formés à leur tâche spécialisée, sous la direction du personnel scientifique des Musées⁴³.

Quando davvero lo vuole, Capart è convincente: il Service éducatif des Musées Royaux du Cinquantenaire verrà istituito qualche mese più tardi⁴⁴. Inizialmente il servizio educativo si presenta come una associazione senza scopo di lucro con l'obiettivo di sviluppare la fama del Cinquantenario e di utilizzare più ampiamente la fonte di insegnamento che rappresentano le sue collezioni. Benché, dal punto di vista amministrativo, non dipenda dal direttore, deve funzionare seguendo un piano e dei regolamenti esecutivi che gli vengono sottomessi⁴⁵. Nei fatti, non è van Overloop ma Capart che dirige il servizio educativo ai suoi esordi. Nel 1924, cederà il posto al pedagogo Jacques Lefrancq, riservandosi la presidenza⁴⁶.

⁴⁰ Capart 1922, p. 277.

⁴¹ Capart 1930, p. 219; Capart 1932-1936.

⁴² Capart 1935c.

⁴³ AMRAH, *Vrac.*, n. 214, J. Capart a H. Velge, 22.02.1922.

⁴⁴ *Annexes au Moniteur Belge*, 30.08.1923; Anonyme 1985, p. 283-289.

⁴⁵ Capart 1922, p. 277; BMSRAH 1929.

⁴⁶ AMRAH, *Dossiers personnels de J. Capart*, n. 33, Correspondance J. Capart-J. Lefrancq;

Concretamente, il primo compito del servizio educativo è realizzare delle *Conférences populaires* simili a quelle immaginate da Capart una quindicina di anni prima. Basate su argomenti artistici e archeologici di interesse generale, si tengono al museo la domenica mattina. La scelta della domenica non è casuale: si tratta di permettere al più largo pubblico possibile di parteciparvi. Per la stessa ragione, l'ingresso è a prezzo ridotto. Le *Conférences populaires* sono tenute dal personale scientifico del museo e da altre persone qualificate. La “prima” ha luogo domenica 15 ottobre 1922, alle 10,30. L'oratore è lo stesso Jean Capart, che commenta una proiezione luminosa su *Les hiéroglyphes égyptiens*. È seguito, due domeniche dopo, da Marcel Laurent, conservatore della sezione delle *Industries d'art*. Questo specialista della ceramica racconta l'*Histoire d'une assiette*⁴⁷. Oltre alle conferenze per piccoli e adulti (fig. 3), il servizio educativo mette in piedi delle *Visites guidées populaires*. Concepite come delle vere *conférences-promenades*, hanno luogo i giovedì, sabato e domenica sotto la guida di diplomati in Storia dell'arte e Archeologia e sono indirizzate specialmente al pubblico scolare. Dopo una partenza laboriosa, la formula decolla: il numero di visite scolastiche passa da una ventina nel 1922 a 275 nel 1924-1925, 600 nel 1925-1926, 751 nel 1930-1931, ecc. Intorno al 1945 si raggiungeranno i mille visitatori. Ogni visita raduna un numero importante di bambini al museo, saranno circa 10.000 nel solo esercizio 1924-1925. Centinaia di migliaia in totale. Tra essi: i dieci figli di Jean Capart, nati dai suoi due matrimoni con Alix Idiers et Marguerite Thirionet⁴⁸. Ogni volta che può, Capart si mette a disposizione dei visitatori del museo, che non considera come “intrusi” ma come “invitati”. Lo testimonia una delle sue più prossime collaboratrici, l'ellenista Claire Préaux: «Tous les dimanches il était dans son musée, épiant l'émerveillement des enfants et des visiteurs novices, méditant quelque nouvelle façon de les intéresser et de les instruire»⁴⁹. Senza dubbio si ricorda allora quella domenica di ottobre del 1924 in cui, approfittando di una delle sue prime visite al Metropolitan di New York, aveva assistito ad una seduta delle *Story Hours for Children* animata da Anna Chandler. Seduto in incognito tra una folla di bambini, li aveva sentiti parlare per un'ora di Tutankhamon e della sua sposa Ankhnesenamun, con il supporto di

AMRAH, Correspondance J. Capart-G. Passelecq; AMRAH, *Vrac.*, n. 428, J. Capart à P. Capart, 31.08.1926; AJMB, Brasseur-Capart; de Borchgrave d'Altena, et P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; *Liber Memorialis* 1985; Archives du Fonds Jean Capart (d'ora in poi AFJC), *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1924-1925* (manuscrit); Capart 1922, p. 277; BMRAH 1929.

⁴⁷ AMRAH, *Dossiers personnels de J. Capart*, n. 27, Correspondance J. Capart-M. Laurent.

⁴⁸ Lameere 1930, n. 1, pp. 35-37; AAERE, Mekhitarian, *Le Service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*. Note polycopiée, 1.03.1932; Capart 1926, 1930 e 1932-1936; AJMB, J. de Borchgrave d'Altena – P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; Archives du Palais Royal de Bruxelles (d'ora in poi APR), *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, J. Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁴⁹ Préaux 1947, p. 224.

proiezioni luminose. Quella sera, aveva scritto nel suo *Journal de voyage*: «Plus de mille enfants ont entendu cette jolie histoire dite comme un conte de fée ou comme une histoire arrivée hier à peine. Ce qui m'a frappé, c'est le caractère de simplicité et de réalité». Nel corso della seduta, Chandler aveva moltiplicato le allusioni agli oggetti del Met. Ascoltandola, Capart non aveva potuto evitare di pensare: «Sur ces mille enfants pas un peut être ne deviendra un archéologue, beaucoup seront des business'men, mais ils auront appris à aimer le musée et ils considéreront comme un devoir de l'enrichir»⁵⁰. Un giorno, chiederà ad una bambina di raccontargli ciò che aveva appreso nel corso della sua visita al Cinquantenaire, e lei risponderà: «J'ai appris comment des sauvages sont devenus des Messieurs». Ricorderà la frase e la utilizzerà più volte, specialmente quando, nel 1940, la guerra lo confinerà una seconda volta a Bruxelles: «Les Messieurs – dirà allora – son redevenus des sauvages!»⁵¹.

Come corollario del servizio educativo, Capart crea un *Magasin d'images d'art*. L'idea gli era venuta nel gennaio 1925, dopo una visita di M. Powers, direttore delle *University Prints*, una casa editrice che stampava e diffondeva immagini come supporto ai corsi di storia dell'arte. Avendo visitato a Newton, alla periferia di Boston, la tipografia dei *Prints*, ne era tornato con un contratto firmato⁵². È così che gli scolari belgi e altri amanti dell'arte possono trovare al Cinquantenaire, a prezzi modesti, la riproduzione fotografica di un buon numero di capolavori: 140 nel 1925, 2.500 nel 1926, 4.000 nel 1932, ecc.⁵³. Tranne che durante l'anno scolastico 1928-1929, non meno di 400.000 immagini verranno inviate al Cinquantenaire. Più di un quarto di esse lo saranno verso le scuole belghe⁵⁴.

Il servizio educativo era stato pensato come una prova. Il successo è decisivo e i suoi dirigenti sono incoraggiati a proseguire. Nel 1926 Capart, che aveva familiarità con le trasmissioni radiofoniche che gli permettevano di entrare in ogni casa, dichiara a Radio-Belgique: «Je suis convaincu que, dans peu d'années, le Service éducatif aura pris un magnifique développement. [...] Je n'hésite pas à dire que je suis très fier de ce résultat, surtout si je le considère comme une étape dans la marche en avant»⁵⁵. Nel 1939, confermerà la sua opinione nel «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», rivista che ha lui stesso lanciato e diretto ad inizio carriera per servire da tramite tra pubblico e museo:

⁵⁰ AFJC, *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1924-1925* (manuscrit).

⁵¹ Lameere 1930, p. 292; Préaux 1947; BMRAH 1929; AAERE, Mekhitarian, *Le Service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*. Note polycopiée, 1.03.1932; Capart 1926; Capart 1930; Capart 1932-1936; AJMB, J. de Borchgrave d'Altena – P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁵² APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁵³ AFJC, *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1928* (manuscrit).

⁵⁴ *Ibidem*; Capart 1930, p. 235; Lameere 1930, p. 302; *Liber Memorialis* 1985, pp. 295-296.

⁵⁵ Capart 1926.

Le succès a montré que cette tentative répondait pleinement à la tâche que s'étaient assignée les fondateurs: faire connaître davantage les richesses de nos collections et les utiliser plus largement pour l'éducation générale du public. Les conférences du dimanche, les visites guidées, les visites scolaires, le succès du magasin d'images d'art, etc., sont des preuves tangibles de la valeur du Service éducatif⁵⁶.

Il servizio educativo è certamente una delle migliori riuscite di Jean Capart. Senza dubbio il suo successo contribuì largamente alla sua nomina, il primo ottobre 1925, a direttore dei Musées Royaux du Cinquantenaire (musei che farà ribattezzare nel 1929 Musées Royaux d'Art et d'Histoire).

5. Jean Capart, Tutankhamon e la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth

Nel novembre 1922, un evento dalle ripercussioni mondiali attraversa la storia dell'egittologia quanto la vita di Jean Capart: si tratta della scoperta, ad opera degli inglesi Howard Carter e Lord Carnarvon, della tomba – quasi intatta – di un giovane faraone della 18° dinastia: Tutankhamon.

Per una fortuita serie di circostanze che sembra quasi una favola, Jean Capart viene scelto per accompagnare in Egitto la regina del Belgio Élisabeth, che è stata invitata dagli inglesi e dagli egiziani all'inaugurazione ufficiale della Camera funeraria di Tutankhamon. Il 18 febbraio 1923, nella Valle dei Re, accanto alla regina e a suo figlio il duca di Brabante (il futuro re Leopoldo III), Capart è uno dei primi e dei soli egittologi al mondo a poter penetrare nella famosa tomba prima che sia vuotata dei suoi tesori. Nei giorni seguenti, la visita varie volte in compagnia di Lord Carnarvon e di Howard Carter, così come il magazzino-laboratorio ove sono inventariati e restaurati i reperti⁵⁷. Fortemente colpito da tutte le meraviglie che ha potuto vedere, consegna i suoi ricordi a numerosi articoli di giornale e riviste, nonché ad un volumetto di impressioni intitolato *Toutankhamon*⁵⁸. Questo libro, pubblicato per la prima volta in francese durante l'estate del 1923, diviene rapidamente un *bestseller*: sarà ripubblicato più volte; sarà anche tradotto in inglese, olandese e danese. Involontariamente, si troverà al centro di una polemica che, nel delicato contesto politico e diplomatico del dopo-scoperta, lo porterà ad una rottura definitiva con Carter.

⁵⁶ Anonyme 1939.

⁵⁷ Bruffaerts 1998.

⁵⁸ Capart 1923. La fortuna del testo è testimoniata dalle numerose traduzioni e ristampe: *The Tomb of Tutankhamen*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1923; *Tut-anch-Amon*, Copenhagen, P. Haase, 1923; *Tut-anch-Amon, benevens drie brieven uit Luxor van Marcelle Werbrouck*, Amsterdam, Van Munster's Uitgevers Maatschappij, 1924; *Tout-Ankh-Amon* (in collaborazione con Marcelle Werbrouck, Éléonore Bille-De Mot, Jeanne M. Taupin et Pierre Gilbert), Bruxelles, Vromant, 1943; *Tout-Ankh-Amon*, Brussel-Den Haag, A. Manteau-H. P. Leopold's Uitg., 1944; *Tout-Ankh-Amon*, Bruxelles, Vromant, 1950; *Toutankhamon*, Saint-Laurent-le-Minier, Ed. Decoopman, 2018.

La notorietà del viaggio reale del 1923 avrà importanti ripercussioni sullo sviluppo dell'egittologia, non solo in Belgio. In effetti, è nel prolungamento di questo viaggio che viene creata, il primo ottobre 1923, la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth. Creata in seno ai Musées Royaux du Cinquantenaire, è sotto l'Alto patronato congiunto della regina dei Belgi e del re d'Egitto Fouad I. Non è questa la sede per tracciare la storia di tale istituzione che, magistralmente diretta da Jean Capart dal 1923 al 1947, dedica tutte le sue risorse a realizzare il suo obiettivo principale: «favoriser le développement des études égyptologiques en Belgique». Ci accontenteremo dunque di citare brevemente alcune realizzazioni al suo attivo: la costituzione di archivi fotografici sull'Egitto, lo sviluppo della Bibliothèque de l'Antiquité du Cinquantenaire (riconosciuta universalmente come una delle biblioteche egittologiche e papirologiche più ricche al mondo), la creazione di una casa editrice (che pubblicherà numerose opere scientifiche e divulgative), la pubblicazione della «Chronique d'Égypte» (rivista alla quale collaborarono i maggiori nomi dell'egittologia e della papirologia), l'organizzazione di seminari (le *Semaines égyptologiques et papyrologiques de Bruxelles*), di conferenze, di viaggi, di esposizioni, di spettacoli, senza dimenticare le campagne di scavi archeologici a Cheikh Fadl (1924), a Tell Héou (1927) e soprattutto a Elkab, l'antica capitale religiosa dell'Alto Egitto in cui il Belgio scava quasi ininterrottamente dal 1937⁵⁹.

6. *Le Fêtes Égyptiennes (1926-1927)*

Per Jean Capart, niente doveva essere tralasciato per invitare il pubblico a varcare la porta del Musée du Cinquantenaire e per accrescere i fondi della Fondation Égyptologique Reine Élisabeth. Mentre gli “Anni ruggenti” dispiegano le loro stravaganze, si mette a cercare le formule più originali e insolite per raggiungere i suoi scopi. È così, ad esempio, che nel 1928 fa costruire in una sala del museo un modello metallico che riproduce la sagoma della Piramide di Cheope in scala di un milione. I visitatori sono invitati a gettarvi piccoli cubi in legno precedentemente acquistati. La *Pyramide du Cinquantenaire* farà dunque parlare di sé in Belgio e all'estero. Il «Daily Telegraph» di Londra, ad esempio, saluterà l'«ingenious Belgian plan» e la «curious and fertile imagination of Mister Capart»⁶⁰.

Altre realizzazioni colpiranno ugualmente il pubblico. È il caso delle “fêtes égyptiennes” di Bruxelles e di Héliopolis. Nel gennaio del 1926, Max Vandekerckhove e Gustave Wyns, due industriali che dirigevano il *Murray's Club*, annunciano a Capart l'intenzione di offrire ai soci del loro circolo una

⁵⁹ Bruffaerts 2012.

⁶⁰ *Measuring the Great Pyramid*, 1928.

fiesta in maschera di carattere artistico e archeologico. Il tema scelto è *L'Égypte de Toutankamon*. Essi chiedono a Capart e ai suoi collaboratori consigli sulle scenografie, le decorazioni e i costumi. In cambio, si impegnano a far conoscere le collezioni del Cinquantenaire e a sostenere materialmente la Fondazione attraverso la vendita di biglietti della tombola. Capart accetta immediatamente. Va detto che l'idea di montare uno spettacolo di carattere "egittomaniaco" lo attrae sempre più, per due ragioni almeno. La prima è che, dopo la Campagna d'Egitto di Napoleone, l'egittomania ha sempre fatto parte del paesaggio belga. Nel XIX secolo, il Belgio era tra i paesi in cui aveva invaso di più lo spazio pubblico, sia in architettura (in particolare massonica), che nelle arti decorative, in pittura o ancora in letteratura⁶¹. L'altra ragione risiede nella volontà di Capart di vivere l'esperienza già vissuta dall'egittologo francese Auguste Mariette, il fondatore del Service des Antiquités de l'Égypte e del Musée du Caire. Nel 1871, Mariette era stato incaricato dal khédive d'Egitto di scrivere un libretto d'opera la cui partizione musicale era stata affidata a Giuseppe Verdi. Da questo incontro tra l'egittologia e la musica era nata la celebre opera *Aida*, che fu rappresentata per la prima volta al Théâtre khédivial del Cairo il 24 dicembre 1871, in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez⁶².

Raggiunto l'accordo, un comitato organizzativo pomposamente chiamato *Conseil des Notables* si riunisce intensivamente tra gennaio e marzo 1926 per preparare quella che si chiamerà la "Réception chez Tout-Ankh-Amon". Oltre agli organizzatori della festa, ne fanno parte il ministro dell'Egitto a Bruxelles e un gruppo rappresentativo dell'alta società belga dell'epoca. I preparativi sono a buon punto. La Bibliothèque de l'Antiquité du Cinquantenaire fornisce la documentazione relativa ai costumi, alle acconciature, agli accessori e ai gioielli egizi. Jean Delescluze, decoratore del Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, è incaricato di realizzare le scene, mentre il pittore James Thiriart, costumista presso lo stesso teatro, è incaricato di disegnare i costumi con l'aiuto dell'egittologo francese Marcelle Baud, rappresentante della Fondazione in Francia. La confezione dei costumi si rivela particolarmente difficile perché bisogna adattare gli abiti che indossavano i contemporanei di Toutankhamon alle esigenze del gusto, dei costumi e del clima del Belgio. Sulla scena, tutti i ruoli saranno tenuti dai membri dell'alta società belga e dai collaboratori della Fondazione, diretti da Jean Capart.

Nel giro di alcune settimane, la "Réception chez Tout-Ankh-Amon" è pronta e tutta Bruxelles riceve il seguente invito (fig. 4):

Amon-Ra, Roi des Dieux, vous accorde toute prospérité, une longue vie, le cœur plein de joie. Ceci est pour vous réjouir. Dès que vous aurez reçu cet écrit, vous vous préparerez à assister à la Réception chez Tout-Ankh-Amon, organisée par le Murray's Club, le jour du

⁶¹ Warmenbol 2013.

⁶² AAERE, *Voyages Fondation*; Ivi, *Correspondance diverse*, Tableau de l'emploi du temps, s.d. [1927]; Ivi, *Université égyptienne*; Anonyme 1926.

Seigneur, 14 mars 1926, dans les salons du Palais d'Egmont, rue aux Laines, à 9 heures du soir. Et si tel est le désir de votre cœur, vous augmenterez les offrandes destinées à la «Maison de Vie», érigée par la Grande Reine Élisabeth, afin de faire connaître à tous la gloire des anciens pharaons, vivant éternellement⁶³.

A Bruxelles, la sera del 14 marzo 1926, il Palais d'Egmont è pieno di fotografi e di operatori cinematografici. All'ingresso, ogni invitato riceve un papiro che gli permette, srotolandolo, di conoscere il programma della serata⁶⁴. Sotto gli sguardi di tutti figura l'invitato d'onore: Maria José del Belgio. La principessa, allora venticinquenne, gode di un prestigio eccezionale, che deve anzitutto alla personalità dei genitori, il re Albert I e la regina Élisabeth, il cui atteggiamento durante la Grande Guerra, magnificato dalla propaganda alleata, era valso loro gli appellativi di "Roi chevalier" e "Reine infirmière". Era appassionata di egittologia come sua madre e per questo presenza a tutte le esposizioni di dipinti e disegni tebani organizzati dalla Fondazione⁶⁵. Oltre all'interesse per l'Egitto, è una fervente ammiratrice di Capart, di cui ha seguito i corsi di storia dell'arte e col quale resterà sempre in contatto. Nel 1930, ad esempio, lo inviterà al Quirinale a Roma per assistere al suo matrimonio con il principe ereditario d'Italia, Umberto di Savoia⁶⁶. Divenuta principessa del Piemonte, lo inviterà più volte in Italia per tenervi, dal nord al sud del Paese, conferenze sotto gli auspici degli "Amici del Belgio". Lo incaricherà inoltre di organizzarle un programma *intelligent* di viaggio in Egitto⁶⁷.

In quel 14 marzo 1926, la giovane principessa belga, la futura "Regina di Maggio", appare interamente vestita da principessa egizia (fig. 5). Indossa un abito diritto avvolto dalle ali dorate di un uccello sacro. Tiene in mano uno specchio a forma di papiro ornato della testa della dea Hathor. Un testimone afferma estasiato: «Ce n'est pas une Égyptienne: princesse ou simple mortelle, c'est une véritable évocation de l'Égypte»⁶⁸. Dietro di lei, avanza la sua damigella d'onore, sempre vestita da egiziana e agitando un grande *flabellum* in piume di struzzo, ripreso da quello di Tutankhamon. È lo stesso ventaglio che aveva tanto impressionato la regina Élisabeth durante la sua visita alla tomba di Tutankhamon tre anni prima.

Una volta seduto il pubblico, il maestro di cerimonia, Jean Capart, prende la parola per salutare gli invitati e narrare loro un racconto popolare dell'antico Egitto: la storia del re Ousimarès e di suo figlio Satni-Khamois (figg. 6-8). Poi viene il momento dell'evocazione, quello in cui Toutankhamon (interpretato

⁶³ AJMB, Invitation à la "Réception chez Tout-Ankh-Amon".

⁶⁴ Ivi, Programme et menu de la "Réception chez Tout-Ankh-Amon".

⁶⁵ APR, *Secrétariat de la Reine Élisabeth*, n. 206 et *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Correspondance diverse, 1929-1930; AAERE, *Princes de Piémont*.

⁶⁶ AJMB, *Journal de voyage de Jean Capart. Égypte 1930* (manoscritto).

⁶⁷ AAERE, *Divers S*; Ivi, *Fouilles 1938*, Correspondance diverse e Princes de Piémont; BMRAH 1940, p. 24; «*Chronique d'Égypte*», 1940, pp. 243-245.

⁶⁸ Anonyme 1926.

da Max Vandekerckhove) esce alla chiamata della voce narrante per ricevere l'omaggio dei suoi sudditi e accogliere gli stranieri venuti in pace dalle estremità della Terra. Il faraone precede la sua sposa Ankhesenamon (interpretata da Alexan Pacha), sua madre Néfertiti e la sua ancella. Sempre all'appello di Capart, le grandi divinità e i morti illustri dell'Egitto salgono in scena uno ad uno. Prima Osiride e le quattro divinità che montano la guardia intorno al sarcofago di Toutankhamon: Isis, Nephtys, Neith et Selkhit. Poi il dio Amon, la dea Amonet, la dea Maat e altre dee. Infine, il gran sacerdote di Amon (il pittore James Thiriar) e due cantrici di Amon (Marcelle Baud e Marcelle Werbrouck, la prima egittologa belga). Alcuni egiziani e servitori libici chiudono il corteo. Dopo questa evocazione, segue uno spettacolo offerto dal corpo di ballo del Théâtre Royal de la Monnaie, diretto dal ballerino e coreografo François Ambrosiny. Più tardi, al richiamo della musica, gli invitati – *ombres des Égyptiens* – si dirigono in corteo ai saloni, dove li attende una cena danzante servita in un servizio da tavola alla maniera egizia, appositamente realizzato e recante dietro un nome: *Marie José*. Anche il menu è in tono: «Extrait d'Apis – Latus rose aux fruits de la Grande Verte – Volailles de la Table des Dieux – Foie d'oies sacrées du Temple d'Amon – Verdure printanière – Douceurs variées du Nord et du Sud»⁶⁹. Durante il pasto ha luogo una lotteria speciale, il cui ricavato sarà devoluto alla Fondation Égyptologique Reine Élisabeth e, tramite questa, ai Musées Royaux du Cinquanteaire. La festa finisce tardi e ognuno torna a casa incantato.

Il giorno seguente la “Réception chez Tout-Ankh-Amon”, la stampa è entusiasta e l'eco attraversa i mari. Dal Cairo, l'industriale belga Henri Naus, capo degli zuccherifici d'Egitto e presidente della Fondazione, scrive a Capart: «La Fête honorée du gracieux concours de notre adorable princesse Marie José a été un triomphe et une belle oeuvre de propagande»⁷⁰. Mentre, dal deserto di Abydos, l'egittologo belga Baudouin van de Walle, che succederà nel 1929 a Capart nella cattedra di egittologia all'Université de Liège, gli scrive: «Toutes mes félicitations pour votre bal égyptien dont j'ai eu des échos de différents côtés. Tout le monde me dit que c'est un succès complet. Je me réjouis à l'avance d'en voir les photographies et surtout le film»⁷¹. La serata organizzata a Bruxelles ha lasciato in ognuno un eccellente ricordo, al punto che Gustave Wyns propone a Jean Capart di replicarla a Héliopolis, la verdeggiante città costruita alcuni anni prima alla periferia del Cairo dall'ingegnere e industriale belga Édouard Empain. Al principio l'egittologo non appare entusiasta: «Recommencer est vite dit... On ne recommence pas une fête, surtout une fête de ce genre, où la surprise et l'inédit avaient aidé à la réussite»⁷². Ma Wyns insiste: la festa che si terrà a Héliopolis sarà a beneficio della Fondazione e degli Invalidi di guerra. Un

⁶⁹ AJMB, Programme et menu de la “Réception chez Tout-Ankh-Amon”.

⁷⁰ AAERE, Naus, H. Naus a J. Capart, 6.04.1926.

⁷¹ AAERE, van de Walle, B. van de Walle a J. Capart, 26.03.1926.

⁷² Anonyme 1927.

argomento decisivo per Capart, che accetta nuovamente di fare parte del comitato organizzativo. Ciò facendo, si rende conto che il compito per lui sarà molto più arduo: si tratterà non solamente di rimettere in piedi il primo spettacolo in condizioni nuove, ma di ingrandirlo approfittando dell'esperienza acquisita. Nel corso di lunghe settimane, il comitato organizzativo, la cui presidenza è affidata a Enny Etti, moglie di Henri Naus, si dà molto da fare per preparare quella che questa volta si chiama "La Fête égyptienne". Va detto che tutto viene fatto in eccesso. A questo proposito Capart scrive alla regina Élisabeth:

On peut difficilement imaginer le déploiement de richesse des costumes et des bijoux. On m'assure que Toutankhamon a dépensé pour son déguisement plus de deux mille livres. Madame Naus cherchait des plumes de vautour dans tous les magasins. Enfin on lui dit: «Vous en voulez absolument?». – «Oui» – «Eh bien on ira en chasser». Et le lendemain on partait abattre des vautours pour orner les coiffures⁷³.

La sera del 10 marzo 1927, circa un anno dopo la festa al Palais d'Egmont, tocca al Palais d'Héliopolis aprire il suo salone e le sue gallerie illuminate ad una folla di curiosi che non hanno esitato a sborsare molti soldi per partecipare (fig. 9). Al suono di trombe tebane, Jean Capart, nuovamente maestro delle cerimonie, appare sui gradini di una scena ancora vuota sotto le spoglie del celebre Ka Aper, il cui nome somiglia foneticamente al suo. Nel silenzio, esclama con voce potente:

Mon nom est Ka Aper. De mon vivant, j'étais prêtre-lecteur en chef, scribe de la Maison de Vie. Mon tombeau était à Saqqarah et Mariette Pacha, qui l'a fouillé, en a sorti cette image qu'on a appelée, je me demande bien pourquoi, «le Maire du Village». Maire du village! Vraiment, alors que, par les formules que je possède, je puis être maître du monde! Ce soir, j'ai emprunté le corps de l'égyptologue Jean Capart et il sera bien étonné, demain, en lisant les journaux, d'apprendre qu'il a parlé devant une aussi remarquable assistance. Allez voir à son hôtel: il dort profondément, étendu sur son lit. Mais je n'ai pris que son corps astral – ce que nous appelons le Sahou – pour me présenter devant vous et donner quelques exemples de ce que les vieux maîtres m'ont appris de leur science...⁷⁴

Dopo questa introduzione, Capart *alias* Ka Aper dà la voce, uno ad uno, ai vari personaggi della scena, tutti membri dell'élite locale. Quando tutta la scena è sistemata, può infine pronunciare queste parole:

Mon rôle est fini. Les formes brillantes évoquées se maintiendront jusqu'à l'aube du jour naissant. J'ai revêtu l'apparence que mon cœur désirait; j'ai revu pendant quelques instants la gloire du passé; je puis de nouveau reprendre le long sommeil du monde des Bienheureux. Mais avant de m'évanouir, il faut que je bénisse et remercie tous ceux qui se sont rassemblés ce soir en vue d'apporter un peu de joie aux Invalides belges de la guerre et de faciliter la tâche de mes modestes disciples, les travailleurs de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth⁷⁵.

⁷³ APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, J. Capart à la reine Élisabeth, 14.03.1927.

⁷⁴ Anonyme 1927.

⁷⁵ *Ibidem*.

Attori e figuranti eseguono allora danze antiche, prima di scendere dalla scena per mescolarsi alla folla. La “Fête égyptienne” si prolunga fino a tardi nella notte héliopolitana⁷⁶. Come la “Réception chez Tout-Ankh-Amon” era stata un anno prima a Bruxelles, la “Fête égyptienne” di Héliopolis è un successo: «La fastueuse réception chez Tout-Ankh-Amon. Une magnifique fête d’art et une splendide évocation», titola l’indomani «Le Journal du Caire», mentre, dal canto suo, «La Bourse Egyptienne» evoca «Une brillante réception chez le Pharaon Tout-Ankh-Amon»⁷⁷. Se ne parlerà a lungo nelle case e senza dubbio Capart ci ripenserà ancora da solo allorché, due giorni dopo, assisterà, all’Opéra Royal du Caire, a una rappresentazione della *Aida* di Verdi⁷⁸.

Le sole critiche serie verranno proprio dal Belgio. La “Fête égyptienne” apparirà ad alcuni una manifestazione dal fasto esagerato e alcuni arriveranno a chiedersi come un uomo così stimato come il capo del Cinquantenaire abbia potuto prendere parte ad una simile *mascarade*. Interrogato a questo proposito da un giornalista della «Nation Belge», l’interessato taglierà corto mettendo avanti il cospicuo assegno rimesso alla Fondation Égyptologique Reine Élisabeth «pour lui permettre de poursuivre au mieux sa mission»⁷⁹.

Sulla scia del successo delle feste di Bruxelles e di Héliopolis, Capart elabora nel 1930 un terzo progetto, uno spettacolo ancora più fastoso da tenersi ad Alessandria e che vedrà apparire sulla scena autentiche principesse egizie: le figlie del re Fouad. Censurato dalla diplomazia belga, il progetto finirà tuttavia per essere abbandonato⁸⁰.

L’incursione di Jean Capart nel mondo del teatro finisce dunque con gli “Anni ruggenti”, proprio come finisce provvisoriamente la corrente dell’egittomania che era risuscitata a seguito della scoperta della tomba di Tutankhamon. Ma la sua carriera è lungi dall’essere finita e il fondatore dell’egittologia belga ha ancora idee a profusione e nuovi pubblici cui dedicare la sua attenzione: i bambini.

7. *Insegnare la civiltà egizia ai bambini: Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*

Sostenitore convinto del fatto che «il ne fallait pas que le collection restent muettes: Patrimoine de tous, il fallait qu’elles parlent à tous»⁸¹, Capart, come si è

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Tout-Ankh-Amon* 1927, p. 1; *Une brillante réception* 1927, p. 1.

⁷⁸ AAERE, *Voyages Fondation*; *Correspondance diverse, Tableau de l’emploi du temps*, s.d. [1927]; AAERE, Naus et AAERE, *Université égyptienne*.

⁷⁹ *Tout-Ankh-Amon* 1927, *La fastueuse réception* 1927; «La Bourse Egyptienne» 1927; *Quand Toutankhamon reçoit en Égypte* 1927; Blum 1927, p. 1; Capart 1927.

⁸⁰ AJMB, *Journal de voyage de Jean Capart. Égypte 1930* (manuscrit).

⁸¹ AUP. IICI, OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d’éducation populaire: le role édicatif des Musées*.

detto, aveva espresso le sue idee in merito all'insegnamento al Congresso di Storia dell'Arte tenuto a Parigi nel 1921⁸², cui aveva partecipato con una relazione che tirava il bilancio degli sforzi fatti fino ad allora per portare l'educazione scolare nei musei⁸³. Dopo essersi reso conto, difatti, che l'insegnamento tradizionale della storia dell'arte, per lui troppo arido e mnemonico, non era il metodo migliore per avvicinare i giovani al museo e che era piuttosto preferibile lavorare nelle sale espositive, aveva iniziato a inviare circolari ai docenti per invitarli, ma si era reso conto che, una volta lì, le lezioni offerte erano «conférences de critique et d'esthétique, plutôt que des leçons d'histoire de l'art»⁸⁴. I professori si muovevano cercando di mostrare ciò che si considerava bello e di svegliare negli allievi una sorta di emotività artistica che imponeva necessariamente di essere all'unisono con quella dei maestri. Pur senza criticare il metodo, Capart riteneva che fosse insufficiente, giacché considerava l'opera d'arte a sé stante solo un frammento, mentre era il risultato di una serie di fattori come l'ambiente e la civilizzazione, senza i quali non poteva essere compresa. Si chiedeva infatti come potesse essere possibile giudicare delle statue funerarie egizie trascurandone la funzione e la destinazione d'uso e proponeva di basare pertanto le visite sulla storia delle civiltà attraverso gli oggetti, piuttosto che sulla loro valenza estetica.

In quell'occasione, come anticipato, aveva avuto modo di entrare in contatto con le esperienze condotte dai musei di area anglofona, d'oltreoceano in particolare, in merito alla didattica rivolta alle varie categorie di pubblico e specialmente ai bambini. Ethel W. Spiller, del Victoria & Albert di Londra, aveva ad esempio portato l'esperienza di una visita rivolta ai bambini in cui era stato illustrato un arazzo proveniente dalla cattedrale di Reims⁸⁵, mentre tra i numerosi relatori americani⁸⁶, il direttore del Museo d'Arte di Toledo aveva illustrato alcune attività rivolte ai più piccoli nei pomeriggi del fine settimana, le *story hours*. Della durata di non più di un'ora, di cui solo 15 minuti dedicati alla vera e propria conferenza, avevano lo scopo di illustrare specifici temi attraverso l'osservazione diretta di opere scelte e la proiezione di altre immagini di supporto, nonché di stimolare le domande e le osservazioni dei bambini⁸⁷. Sempre in occasione del Congresso parigino, Harold Haven Brown, direttore dell'Istituto d'Arte John Herron di Indianapolis, parlando dei piccoli musei americani, aveva riferito come la didattica per i bambini fosse da una decina di anni sempre più sviluppata affinché crescessero consapevoli del fatto che i musei dovevano diventare per loro luoghi più familiari di quanto non lo fossero stati per i loro genitori e di come, per fare questo, si facesse ricorso a «Stories, skilfully told, of great heroes, fairy tales, rational epics or local folklore»⁸⁸, illustrate con proiezioni o con veri e

⁸² *Actes du Congrès international 1923*.

⁸³ Capart 1923; Mairesse 1995.

⁸⁴ Capart 1923, p. 189.

⁸⁵ Spiller 1923.

⁸⁶ Per una maggiore trattazione del tema si vedano Dragoni 2014 e 2016.

⁸⁷ Drummond Libbey 1923.

⁸⁸ Haven Brown 1923, p. 83.

propri attori «found to be of great value in bringing children to the museum»⁸⁹. Analoghe attività erano svolte, tra le tante, dal dipartimento educativo del Metropolitan Museum⁹⁰, dove «a number of story-tellers are developing in this special field, wich has great possibilities for the future»⁹¹.

Tra essi, la più nota era Anna Curtis Chandler, animatrice della *Children's Story Hour* del Met dal 1917 al 1934. Dopo il Bachelor of Art, a New York aveva frequentato al Normal College il corso di *storytelling*, tenuto dal presidente della National League of Story Telling⁹², Richard T. Wyche. Vestita con i costumi dell'epoca di cui raccontava le storie, spiegava ai bambini opere d'arte, artisti famosi e i tempi in cui vivevano, operando per trasformare i giovani in futuri cittadini⁹³, nella certezza che tutto ciò che fosse riuscita a presentare vividamente non sarebbe stato dimenticato. Negli anni in cui lavorò al dipartimento educativo del museo raggiunse migliaia di bambini, coinvolgendoli nella partecipazione al processo narrativo e creando nuove produzioni, anche grazie alla pubblicazione di libri di storie quali *Magic Pictures of the Long Ago* (1921), *Pan the Piper and Other Marvelous Tales* (1923), *A Voyage to Treasure Land* (1929), e *Treasure Trails in Art* (1937).

L'esperienza condotta in prima persona nel 1924, con la partecipazione ad una delle *story hours* della Chandler, di cui si è detto, porterà Capart a realizzare, tra le attività promosse dal servizio educativo, anche la pianificazione di giochi, corsi di disegno e dell'*heure du conte* per i più piccoli⁹⁴. Equivalente delle sperimentazioni americane, da cui trae origine, l'*heure du conte* era considerata da Capart essenziale per potere comprendere al meglio il rapporto esistente tra opera e contesto, in quanto, ad esempio, leggere un passo della *Chanson de Roland* davanti ad un arazzo cercando poi un oggetto di epoca carolingia avrebbe avuto risultati più apprezzabili della semplice lettura scolastica del poema anglo-normanno⁹⁵. Ancorché non prive di difficoltà, queste attività nel tempo erano state sempre più apprezzate dal pubblico, che gli aveva infatti confermato quanto i risultati superassero gli sforzi compiuti⁹⁶.

Sul modello avviato da Anna Curtis Chandler, anche Capart e il suo gruppo di collaboratori iniziano a realizzare volumi appositamente dedicati ai bambini. Nel

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Abbot 1923.

⁹¹ Ivi, p. 59.

⁹² Fondata nel 1903 da Wyche, la National League of Storytelling è oggi conosciuta con National Storytellers League.

⁹³ In merito si vedano Clark 2016; Zucker 1998 e 2001.

⁹⁴ Cfr. Dragoni 2014 e 2016.

⁹⁵ Lefranq 1928, pp. 244-245.

⁹⁶ A questo proposito, Capart cita l'esperienza di una conferenza, rivolta ai bambini, sugli sport nell'antichità: non appena le luci si erano spente per le proiezioni, la conferenziera era stata oggetto del lancio di numerosi "proiettili" di carta. Dopo avere interrotto il colloquio, non solo i ragazzi erano tornati all'ordine, ma la domenica successiva avevano portato i genitori al museo, per vedere gli oggetti che erano stati loro mostrati.

1925, a cura della Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, viene pubblicato *Thèbes. La gloire d'un grand passé expliquée aux enfants*. Il libro, dedicato al principe d'Egitto Farouk, è una riduzione facilitata, ad opera Marcelle Werbrouck, del più ampio testo, edito nello stesso anno, di Jean Capart con la collaborazione della stessa Werbrouck. Riccamente illustrato, il libro racconta come se fosse una favola la storia della città, i suoi caratteri distintivi, i protagonisti, i monumenti e i riti, per spiegare in modo piacevole «Comme ils concevaient la vie, ces Egyptiens d'autrefois!»⁹⁷.

Del tutto opera di fantasia, ma sempre finalizzata a spiegare in modo appassionante il regno dell'oltretomba egizio e i connessi rituali, è invece *Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*, pubblicato da Jean Capart nel 1937 per i tipi dell'Imprimerie G. Thone di Liège.

Scritta durante il periodo in cui ricopriva il ruolo di *Advisory Curator* del Brooklyn Museum di New York⁹⁸, dedicata ai principini del Belgio e ai sette figli ancora in vita di Capart⁹⁹, è una favola che trae spunto dalla decorazione di un *ostracon* della collezione Abbott del Brooklyn Museum di New York, dove, secondo i canoni del mondo alla rovescia, una divinità femminile col volto di topo è raffigurata nell'atto di ricevere offerte da parte di un deferente gatto (fig. 10). Il rapporto con il museo americano è esplicitato anche dai nomi dei protagonisti della storia, il narratore Caplyn e l'amico archeologo Brookart, anagrammi di Capart e Brooklyn.

Il libro si apre con una premessa a «l'aimable lecteur» da parte di Caplyn/Capart, in cui è espressa la vera motivazione di fondo, ovvero considerare l'opera non tanto come un romanzo di avventura o un'analisi psicologica, ma un vero e proprio «livre d'histoire, puisé aux sources les plus indiscutables»¹⁰⁰. Infatti non solo tutta la storia, sebbene opera di fantasia, restituisce precisamente i rituali egizi, ma è illustrata con immagini o ricostruzioni grafiche di reperti reali – ostraca, papiri, statuette – conservati nei musei di Brooklyn, Bruxelles, Torino, Londra (fig. 11), il Cairo; presenta nella costruzione riferimenti a testi di Gaston Maspero, Francis Lewellyn Griffith, Ernest Alfred Thompson, Ridolfo Vittorio Lanzzone, Georges Daressy, tra i maggiori egittologi e studiosi di mitologia, e si chiude con l'elenco di una serie di volumi conservati presso la fondazione egittologica di Bruxelles, per chi si fosse incuriosito abbastanza da volere approfondire la conoscenza della civiltà egizia.

La trama nasce da una discussione tra Brookart, egittologo serissimo e sempre attento a documentare ogni affermazione con studi probanti e l'amico narratore Caplyn, che lamenta come questo tipo di comunicazione sia inaccessibile ai non addetti ai lavori. Casualmente Caplyn posa lo sguardo su un testo poggiato sul tavolo, il vol. 40 dei *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie*

⁹⁷ Werbrouck 1925, p. 25.

⁹⁸ Rivestì il ruolo dal 1932 al 1939.

⁹⁹ Mireille, Lydiane, Béatrice, Alix, Arlette, Françoise e Jean-Jacques.

¹⁰⁰ Capart 1937, p. 8.

égyptiennes et assyriennes e gli cade l'occhio su uno studio postumo di Maspero dedicato a un manuale di magia di epoca romana, conservato in un papiro demotico diviso tra i musei di Leyda e il British, dove lo scriba aveva tracciato, dopo il testo di una formula per invocare gli dei e costringerli a rispondere alle domande, le parole «Eccellente, eccellente, provato». Entusiasta della scoperta, Caplyn decide di provare il rito, nonostante lo scetticismo dell'amico. Dopo una serie di tentativi andati a vuoto, Brookart, sempre dubbioso, gli spiega, attraverso l'analisi dei testi antichi, come predisporre al rito e giungervi purificato e, nel periodo di preparazione, gli fornisce testi per studiare l'iconografia di Anubis in modo da poterlo riconoscere in tutte le forme che avrebbe potuto assumere. Nel raccontare all'amico cosa significhino gli epiteti della divinità, Capart fornisce al lettore informazioni circa le formule utilizzate per invocare il dio, lo svolgimento dei riti, i materiali utilizzati, dalla tipologia della sabbia agli aromi degli incensi, fino agli escrementi di cinocefalo necessari per terminare il rito e all'anello in tormalina, il cosiddetto anello di Iside, da portare al collo a difesa dai pericoli, così come descritto nel *Libro dei morti*.

Adeguatamente preparato, Caplyn ritenta il rito e riesce ad evocare Anubis, ma Brookart, non ancora convinto, chiede di procurare una prova: siccome nella collezione Abbott, appartenente alla New-York Society, si trova un *ostrakon* raffigurante una divinità col volto di topo cui un gatto offre un pesce e in vari musei – Il Cairo, Londra, Torino – alcuni papiri mostrano scene in cui topi governano un mondo di gatti o dove la regina dei topi, su un carro trainato da cani, assalta una città difesa dai gatti, Anubis dovrà spiegare queste strane storie, probabilmente famose nell'antico Egitto come erano state quelle di Renart e di Ysengrin nel Medioevo¹⁰¹. Inoltre gli chiede anche di farsi dire dove trovare un papiro integro che racconti l'intera vicenda, in modo da poterla provare scientificamente. Caplyn richiama Anubis, che, per iniziare il racconto di una famiglia di topolini di campagna che furono protetti dalla grande dea Bast e godettero di un posto d'onore nella società, lo trasporta a Gizah al tempo della costruzione della piramide di Cheope, offrendo a Capart il pretesto per raccontare il processo di costruzione delle grandi tombe, mostrando come il lavoro fosse molto più umano di quanto l'uomo moderno potesse immaginare, condizionato dall'idea radicata degli schiavi forzati a portare enormi blocchi, e mettendolo piuttosto in relazione alla costruzione delle cattedrali gotiche.

All'interno della tomba, dove Anubis dovrà guidare il faraone nell'aldilà, è una topolina che, rimasta chiusa nella camera sepolcrale, al momento in cui l'anima del faraone si invola in forma di grande uccello attraverso il cosiddetto corridoio dell'anima, si attacca alle piume della coda per raggiungere l'esterno e finire nella cassetta dei rotoli di papiro utilizzata dal sacerdote più anziano per pregare per l'anima di Cheope. Il sacerdote si accorge del topo, che lo prega

¹⁰¹ Raccolta di racconti medievali, *Le Roman de Renart* utilizza il topos letterario del “mondo alla rovescia”, nel quale agiscono degli animali al posto degli esseri umani.

di ospitarlo nella sua casa per una notte. In cambio gli dirà come evitare che i roditori mangino i rotoli di papiro aprendovi dei buchi e, solo se funzionerà, chiederà una ricompensa. Il sacerdote accetta il consiglio di mettere delle gocce di estratto di menta selvatica sui fogli e, visti i risultati positivi, promette alla topolina di accompagnarla a Bubaste, al tempio della dea Bast, protettrice dei gatti, per essere iniziata al suo culto e chiederle di essere messa, assieme alla sua famiglia, al sicuro dai felini. Avvicinandosi la festa della divinità, il sacerdote, che ne ricorda i tipici rituali, porta non senza difficoltà la topolina all'interno del tempio, dove la dea accetta di offrirle protezione eterna, le dona un cestino e un mantello simili ai suoi e le dà il nome di Makit-Bastet.

Passano gli anni, Gizah viene abbandonata in favore di Menfi e Anubis descrive così le vicende del tempio di Bast, distrutto dai barbari Hyksos¹⁰² e ricostruito al tempo della regina Hatshepsout¹⁰³. Lo conduce quindi in un luogo, già teatro di una guerra, in cui alcuni gatti malvagi avevano dato vita ad una colonia priva di regole e governata dalla forza e dalla sopraffazione nei confronti dei territori circostanti, aree dove avevano trovato sede i discendenti di Makit. Essi sapevano di non doversi avvicinare alla città dei gatti, ma una topolina ardita, vestita con il mantello e il paniere di Bast, decide di sfidare i nemici avvicinandosi con le insegne della dea al loro territorio. Quando alla sera non torna a casa, la vecchia nonna decide di recarsi di nuovo a Bubaste per portare il suo lamento a Bast. Per la seconda volta nella storia, un topo viene portato al cospetto della divinità dei gatti, che decide di non fare una guerra contro la città rivoltosa ma di lanciare una maledizione per rendere quei gatti infedeli inermi contro i loro nemici.

Una volta rientrata, l'anziana roditrice, chiamata sempre Makit, organizza la spedizione contro la città dei gatti: armati di frecce, picche e lance i topi seguono la loro guida, che viaggia su un carro trainato da due cani di una vicina fattoria unitisi all'impresa. Arrivati al villaggio, per effetto della maledizione di Bast i felini non riescono a difendersi perché tutte le armi scagliate tornano indietro verso di loro (fig. 12) e si arrendono. Makit diventa così regina di un regno di pace, cui si uniscono animali di ogni genere e, per un breve periodo, anche un giovane scriba al quale viene permesso di descrivere quanto visto nella città in un papiro, che avrebbe tuttavia dovuto mantenere segreto e seppellire con sé¹⁰⁴.

In chiusura, Brookart racconta che, il cristianesimo avendo soppiantato gli antichi dei, la memoria di queste storie si era perduta, ma qualche erede

¹⁰² Il termine Hyksos indica le popolazioni che penetrarono in Egitto sul finire del periodo indicato come Medio Regno.

¹⁰³ Hatshepsut (1513 a.C. ca. – 1458 a.C. ca.) è stata una regina egizia, quinta sovrana della XVIII dinastia.

¹⁰⁴ Finito il racconto, Anubis lascia per sempre Caplyn, mostrandogli come ultima cosa il suo tempio a Assiout, dove in seguito i due amici si recheranno per cercare il papiro contenente la storia, che troveranno... mangiato dai topi!

di Makit era sicuramente sopravvissuto se un topolino, partito per l'America insieme al frammento di calcare rinvenuto dal reverendo Abbott e raffigurante la vicenda, aveva finito per ispirare nientemeno che Walt Disney. Caduta la t finale, Makit era diventato Mickey, Topolino, dando origine ad una nuova storia, della quale Capart doveva avere già compreso il potenziale.

L'importanza di raccontare le storie, di reinventare il passato in maniera romanzesca per renderlo quasi più vero della realtà e fare emergere quello spirito dei tempi altrimenti difficilmente percepibile, sembra quasi anticipare di un lustro, in Capart, quella visione rivoluzionaria che Heyden Whyte avvierà negli anni '70 del secolo scorso con la sua *Metahistory*¹⁰⁵, intesa come teoria formale dell'opera storica che, decodificando la retorica della storiografia tradizionale, plaudiva alla disposizione dei fatti secondo un modello narrativo.

Se l'opera di Whyte si inserisce nel più vasto filone della svolta linguistica che ha iniziato ad interessare la filosofia occidentale a partire dalla fine del XIX secolo, va riconosciuto che Capart risente fortemente di un clima che, a cavallo fra le due guerre, sta radicalmente modificando la concezione della storia, in senso tanto estetico quanto materiale. Riguardo al primo punto, la riflessione sulla storia si intreccia particolarmente al tema dei musei e del loro riordinamento. Infatti, sulla scia di Burckhardt e Michelet, Focillon, come ben osservato in un recentissimo articolo di Annamaria Ducci¹⁰⁶, comprende che il museo è vivo in virtù del suo potere unico di suggestione e che, attraverso il contatto con le vestigia del passato, il visitatore viene immediatamente riconnesso con la storia della nazione. Allo stesso modo, analizzando un articolo di Johan Huizinga dedicato al ruolo dei musei storici che non devono essere considerati ancillari ai musei d'arte, Pierre Alain Mariaux¹⁰⁷ fa notare come lo studioso concepisse l'oggetto musealizzato un facilitatore del sentimento storico, capace di materializzare un legame spirituale con l'osservatore e provocare la *geistiger Gärung*, la "fermentazione spirituale", che dà forma alla civiltà, ovvero a «quella ideale cooperazione di vita sociale e di attività creativa dello spirito, grazie alla quale gruppi umani, determinati nello spazio e nel tempo, ci appaiono come unità nella vita storica dell'umanità»¹⁰⁸.

Accanto alla storia culturale espressa da Huizinga, negli stessi anni, si andava affermando intorno alle «Annales» la cultura materiale di Marc Bloch e Lucien Febvre, cui sembrano avvicinarsi maggiormente gli archeologi Waldemart Deonna e Jean Capart.

Difatti Bloch, anch'egli sostenitore di una estetica della storia, che non può essere ricondotta a leggi e strutture fisse, alla storia angusta e superficiale degli storici "positivisti" opponeva volontà di ampliamento e approfondimento del

¹⁰⁵ Whyte 1973.

¹⁰⁶ Ducci c.s.

¹⁰⁷ Mariaux 2018.

¹⁰⁸ Huizinga 1929, pp. 53-54.

campo delle fonti, da aprire anche alle testimonianze non scritte, in particolare quelle dell'archeologia, per arrivare a una «conoscenza per tracce» e far ricorso a procedimenti di «ricostruzione» di cui «tutte le scienze offrono esempi svariati»¹⁰⁹.

Pur senza volere avanzare ipotesi azzardate, in *Makit*, che si è già detto essere opera di fantasia per bambini, Capart non solo richiama l'attenzione, nella nota introduttiva, sul fatto che il suo è comunque un libro di storia, ma, a fronte dello scetticismo di Brookart, mette in bocca ad Anubis le sue rimostranze nei confronti degli storici dell'antichità, incapaci di leggere oltre il dato più prettamente documentario:

La seule bonne chose qu'ils aient jamais faite, a été traduire le papyrus que pas un seul d'eux ne s'est risqué d'ailleurs à mettre en action! [...] Que vaut toute la science de ces messieurs? La connaissance, que des fossoyeurs ou des chiffonniers peuvent avoir, des merveilles de la civilisation développée par ceux dont ils enterrent les cadavres ou dont ils exploitent les détritius¹¹⁰.

Anche l'invettiva che Capart fa pronunciare a Caplyn nei confronti del sempre incredulo Brookart: «Au diable ta discipline. Voilà pourquoi votre science est une chose morte, desséchée, dont l'humanité n'à que faire. Pour avoir ramassé, palpé, décrit et mesuré des os blanchis, vous en arrivez à nier la vie!»¹¹¹, non può non richiamare le parole del notissimo storico belga Henri Pirenne, riportate da Bloch nella sua *Apologia della storia*, allorché appena giunti a Stoccolma il grande studioso, suo maestro, gli chiese: «“Che cosa andiamo a vedere prima di tutto? Pare che ci sia un Municipio nuovissimo. Cominciamo di lì”. E poi aggiunse, quasi volesse prevenire il mio stupore: “Se fossi un antiquario, non avrei occhio che per le cose vecchie. Ma sono uno storico. Ecco perché amo la vita”»¹¹².

La qualità sovrana dello storico, la capacità di afferrare il vivente, unisce dunque Capart e Pirenne, entrambi membri dell'Académie Royale de Belgique¹¹³, e mostra come l'archeologo avesse quantomeno avvertito la portata rivoluzionaria del nuovo paradigma della civiltà materiale, da assegnare ad oggetto dell'archeologia.

Se Bloch vedeva nei lettori di Dumas degli storici in potenza, non è improbabile che Capart, con il suo libro, volesse accendere nelle giovani generazioni l'interesse per lo studio dell'antico e per la professione di archeologo. La scelta, inoltre, di un racconto che vedesse protagonista un semplice topolino che riesce ad emergere su un mondo di gatti appare in linea con il pensiero

¹⁰⁹ Le Goff 2009, p. XXVII.

¹¹⁰ Ivi, pp. 63-64.

¹¹¹ Ivi, p. 62.

¹¹² Bloch 2009, p. 36.

¹¹³ Non va inoltre dimenticato che uno dei figli di Pirenne, Jacques, fu anch'egli egittologo e pubblicò per la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth.

del ministro delle Scienze e delle Arti del Belgio, Jules Destrée, fondatore con Focillon dell'OIM, che aveva elaborato un programma di matrice socialista in cui istruzione, cultura ed arte avrebbero dovuto costituire le fondamenta sui cui costruire una consapevole presa di coscienza di tutti gli strati della società, compresi i più umili¹¹⁴.

Non ci è dato conoscere se i suoi propositi abbiano avuto risultati, ma il volume non dovette avere molta diffusione al di là della letteratura per l'infanzia, in quanto risulta totalmente ignoto anche agli studi scientifici che, nel corso del tempo, sono stati dedicati alla specifica iconografia egizia della guerra fra gatti e topi, come si evince dal recente saggio di van Essche che, ripercorrendo la bibliografia precedente e citando anche il racconto per bambini di E. Brunner-Traut¹¹⁵, fa ricorso alle stesse fonti iconografiche per arrivare, molti anni dopo la pionieristica interpretazione di Capart¹¹⁶, a stabilire anch'egli un altro legame con le popolari storie di disegni animati – in questo caso Tom e Jerry – e ammirare «une fois de plus la densité du trésor de la civilisation égyptienne qui produisit, durant sa prodigieuse existence, tant de motifs narratifs encore en usage de nos jours»¹¹⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbott E. (1923), *L'œuvre éducative du Metropolitan Museum de New York*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 56-62.
- Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société d'histoire de l'art français* (1923), Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921, Paris: Les presses universitaires de France.
- Anonyme (1926), *Une réception chez Tout-Ankh-Amon*, «Chronique d'Égypte», I, juin 1926, n. 2, pp. 65-73.
- Anonyme (1927), *Une fête au Caire*, «Chronique d'Égypte», II, n. 4, juillet 1927, pp. 137-143.
- Anonyme (1939), *Le Service éducatif des Musées*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 3^e série, XI, septembre-octobre 1939, n. 5, p. 124.

¹¹⁴ Ducci 2005, p. 292.

¹¹⁵ Brunner Traut 1999.

¹¹⁶ Al Cinquantenaire, Capart proseguirà il suo ruolo di direttore fino al 1942. Continuerà a dirigere la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, riuscendo a fare di Bruxelles, fino alla Seconda guerra mondiale, la capitale mondiale dell'egittologia. Solo la morte, sopraggiunta a Etterbeek (Bruxelles) il 16 giugno 1947, avrà ragione sul suo entusiasmo. Da allora, sono state dimostrate la permanenza e l'attualità del suo modo di pensare e gestire i musei. In merito si vedano Mairesse 1994; Mairesse 1995, Mairesse 2000. Si può realmente affermare che, dal 1897 al 1947, abbia vissuto un mezzo secolo di passione per essi, per l'Egitto e, soprattutto, per il suo pubblico.

¹¹⁷ Van Essche 1991, p. 83.

- Aux Musées du Cinquantenaire* (1925), *Aux Musées du Cinquantenaire. Le nouveau conservateur en chef – Son programme - Les Musées et le public – Quelques bienfaits pratiques*, Bruxelles, «La Libre Belgique», 11 octobre 1925, s.p.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Paris: éditions du Seuil.
- Blum R. (1927), *Réception chez Tout Ankh Amon organisée au Palace d'Héliopolis au profit de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth et des Invalides belges de la Guerre*, «La Liberté» (Le Caire), 11 mars, p. 1.
- Bodo S., Mascheroni S., Panigada M.G. (2016), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei per la cittadinanza culturale*, Milano: Mimesis Edizioni.
- Branchesi L., Curzi V., Mandarano N., a cura di (2016), *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, Milano: Skira.
- Bruffaerts J.M. (1998), *Une reine au pays de Toutankhamon*, «Museum Dynasticum», X, n. 1, pp. 3-35.
- Bruffaerts J.M. (2005), *Un mastaba égyptien pour Bruxelles*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. 76, pp. 5-36.
- Bruffaerts J.M. (2012), *Jean Capart, pionnier des fouilles belges en Égypte*, in *Ceci n'est pas une pyramide... Un siècle de recherche archéologique belge en Égypte*, a cura di L. Bavay et al., Leuven-Paris: Peeters, pp. 20-31.
- Bruffaerts J.M. (2013), *Bruxelles, capitale de l'égyptologie? Le rêve de Jean Capart (1877-1947)*, in *Ägyptologen und Ägyptologien zwischen Kaiserreich und Gründung der beiden deutschen Staaten. Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde Ägyptens – Beihefte*, edited by S. Bickel, H.W. Fischer-Elfert, A. Loprieno, S. Richter, Leipzig: De Gruyter-Akademie Verlag, pp. 193-241.
- Bruffaerts J.M. (2017), *Un égyptologue en guerre: Jean Capart (1914-1918)*, in *La Grande Guerre des archéologues*, a cura di P. Nivet, S. Lewuillon, Dijon: Presses Universitaires de Dijon, pp. 115-142.
- Bruner J.S. (1994), *Modelli di mondo, modelli di menti*, in *Il caso e la libertà*, a cura di M. Ceruti, P. Fabbri, G. Giorello, L. Preta, Roma-Bari: Laterza, pp. 67-94.
- Brunner-Traut E. (1999), *Favole, miti e leggende dell'antico Egitto*, trad. it., Roma: Newton & Compton.
- Capart J. (1899), *Esquisse d'une histoire du droit pénal égyptien. Extraits*, «Revue de l'Université de Bruxelles», V, n. 1899-1900, pp. 305-338.
- Capart J. (1920), *Leçons sur l'Art égyptien*, Liège: impr. H. Vaillant-Carmanne.
- Capart J. (1922), *L'Exposition Champollion au Cinquantenaire*, «Bulletin Bibliographique et Pédagogique du Musée Belge», XXVI, 15 Octobre, n. 9-10, pp. 274-277.
- Capart J. (1923), *Quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 186-192.
- Capart J. (1923), *Toutankhamon*, Bruxelles: Vromant & C^{ie}.

- Capart J. (1926), *Allo! Allo!... Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire. Six causeries faites à Radio-Belgique*, Bruxelles: Vromant & C^{ie}.
- Capart J. (1927), *Rapport du directeur à l'Assemblée Générale de la Fondation Égyptologique Reine Elisabeth. Exercice 1926-1927*, «Chronique d'Égypte», III, n. 5, décembre 1927, pp. 1-8.
- Capart J. (1930), *Le Rôle Social des Musées. Conférence faite à la tribune du Jeune Barreau à Bruxelles le 16 décembre 1929*, *Mouseion*, XII, n. 3, pp. 219-238, anche in Capart 1932, pp. 93-122.
- Capart J. (1931), *La réorganisation des Musées d'Art et d'Histoire. Communication à l'Académie Royale de Belgique. Séance du 2 mars 1931*, «Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques», 5^e série, XVII, pp. 74-92.
- Capart J. (1932), *Le Temple des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- Capart J. (1935a), *Les Musées et l'Art du dessin. Allocution inaugurale prononcée le 9 août 1935 au VII^e Congrès International de l'Enseignement du Dessin et des Arts Appliqués* (Bruxelles), «Athénée», n. 2, mars-avril 1936, pp. 20-22.
- Capart J. (1935b), *Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, «La Patrie Belge 1830-1930», Bruxelles: éditions illustrées du "Soir", pp. 343-350.
- Capart J. (1935c), *Musées d'Amérique et Musées d'Europe*, «Le Soir» (Bruxelles), 9 mars, p. 1.
- Capart J. (1937), *Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*, Liège: imprimerie G. Thone.
- Cataldo L. (2017), *Dal museum theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano: FrancoAngeli.
- Clark A.M. (2016), *Construction Citizenship by Telling Tales: Anna Curtis Chanler's Storytelling Practices During the United States' Involvement in Word War I (1917-1918)*, thesis presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas.
- «Chronique d'Égypte», XV, 1940, pp. 243-245.
- Da Milano C., Falchetti E. (2014), *Storie per i musei. Storytelling digitale e musei scientifici inclusivi: un progetto europeo*, Nepi, Viterbo: Vetrani editore.
- Da Milano C., Sciacchitano E. (2015), *Linee guida per la comunicazione all'interno dei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli* (Quaderni della valorizzazione, ns. 1), Roma: Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo, Direzione generale Musei.
- De Fazio D. (2012), *Il museo va in scena. Tecniche teatrali al servizio dei visitatori*, Milano: FrancoAngeli.
- Devigne M. (1947), *Hommage à Jean Capart*, «Le Phare».
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous. La rivista «Mouseion» per la promozione*

- del ruolo sociale del museo*, «Il capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 11, pp. 149-221.
- Dragoni P. (2016), «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, pp. 25-51, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1464>>.
- Dragoni P. (2018), *Bibliografia tematica*, in G. Bazin, *Les temps des musées*, prefazione e traduzione di P. Dragoni, Firenze: Edifir, pp. 217-266.
- Drummond Libbey E. (1923), *Le Musées d'art américains, leur oeuvre d'enseignement et la méthode du musée d'Art de Toledo*, in *Actes du Congrès international 1923*, pp. 33-42.
- Ducci A. (2005), «*Mouseion*», *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «*Annali di critica d'arte*», n. 1, pp. 287-314.
- Ducci A. (c.s.), *Focillon e il museo, nel contesto*, in *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dallapiana, M.B. Failla, F. Varallo, in corso di stampa.
- Earl Rowe L. (1922), *The Growth of the American Museum of Art*, «*The Museums Journal*», 21 febbraio, p. 157.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 85-94.
- Gaming e patrimonio culturale* (2018), «*Economia della cultura*», XVIII, n. 3.
- Gilbert P. (1947), *Jean Capart et le musée*, «*Cronique d'Égypte*», XXII, n. 44, juillet 1947, pp. 190-192.
- Haven Brown H. (1923), *Les musées d'art secondaires aux Etats Unis*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 79-84.
- Huizinga J. (1929), *De taak der cultuurgeschiedenis*, in J. Huizinga, *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, New York: Meridian Books, pp. 53-54.
- La fastueuse réception* (1927), *La fastueuse réception chez Tout-Ankh-Amon. Une magnifique fête d'art et une splendide évocation*, «*Journal du Caire*», 11 mars 1927, p. 1.
- Lameere J. (1930), *La Conception et l'Organisation Modernes des Musées d'Art et d'Histoire*, «*Mouseion*», XII, n. 3, pp. 239-311.
- Le Goff J. (2009), *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, ed. it, Torino: Einaudi, pp. VII-XXVI.
- Libbey E.D. (1923), *Les musées d'art américains; leur œuvre d'enseignement et la méthode particulière au Musée d'art de Toledo*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 33-42.
- Liber Memorialis 1835-1985* (1985), Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

- Mairesse F. (1994), *Le «Système Capart». L'art de penser et gérer les Musées. Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation Art contemporain*, Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.
- Mairesse F. (1995), *L'idée du Musée dans la Pensée de Jean Capart*, «Annales d'Histoire et d'Archéologie», n. 17, pp. 113-121.
- Mairesse F. (2000), *Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. LXXI, pp. 31-41.
- Mariaux P.A. (2018), *To appear as «Objet et sensation historique». Le musée d'histoire selon J. Huizinga*, in *Retour à l'objet, fin de musée disciplinaire?*, a cura di D. Antille, Berne: Peter Lang, pp. 161-188.
- Mc Gregor N. (2012), *La storia del mondo in 100 oggetti*, Milano: Adelphi.
- Measuring the Great Pyramid. Ingenious belgian plan*, «Daily Telegraph», 1928, s.p.
- Montens V. (2005), *Un musée du Cinquantenaire aussi pour les enfants*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. 76, p. 8.
- Nys L. (2012), *De intrede van het publiek: Museumbezoek in België 1830-1914*. Leuven: Universitaire Pers.
- Petraroia P. (2016), *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del Convegno (Macerata, 5-6 novembre 2015), a cura di P. Feliciati, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», supplemento n. 5, pp. 17-28, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1551>>.
- Préaux C. (1947), *Jean Capart 1877-1947*, «Alumni», XVI, n. 5-6, pp. 211-226.
- Quand Toutankhamon reçoit en Égypte (1927), Quand Toutankhamon reçoit en Égypte... M. Capart nous dit ce que fut la fête du 10 mars dernier à Héliopolis*, «La Nation Belge», 15 mai, p. 1.
- Sandell R. (2003), *I musei e la lotta alla disuguaglianza sociale: ruoli, responsabilità, resistenze*, in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino: edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 189-216.
- Spiller E. W. (1923), *L'enseignement de l'Histoire de l'Art à la jeunesse dans les musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 66-70.
- Tout-Ankh-Amon (1927), Tout-Ankh-Amon recevra ce soir l'élite des Caiotes*, «Journal du Caire», 10 mars, p. 1.
- Une brillante réception (1927), Une brillante réception chez le Pharaon Tout-Ankh-Amon*, «La Bourse Egyptienne», n. XXIII, 11 mars 1927, p. 1.
- Van de Walle B., Limme L., De Meulenaere H. (1980), *La collection égyptienne. Les étapes marquantes de son développement*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et Histoire.

- Van Essche E. (1991), *Les chats dans les fables et les contes: la guerre entre chats et souris, le monde retourné*, in *Les divins chats d'Égypte*, a cura di L. Delvaux, E. Earmenbol, Leuven-Paris: Peeters, pp. 69-83.
- Warmenbol E. (2012), *Le lotus et l'oignon. Égyptologie et égyptomanie en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles: Le Livre Timperman.
- Werbrouck M. (1925), *Thèbes. La gloire d'un gran passé expliquée aux enfants*, Bruxelles: chez Vromant & Co.
- Whyte H.V. (1973), *Metahistory: the Historical Imagination in 19th century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Zucker B.F. (1998), *Competition for audience: Museum storytellers and the "movies" (1910-1920)*, «Animation Journal», n. 7, pp. 35-51.
- Zucker B.F. (2001), *Anna Curtis Chandler: Art educator nonpareil at the Metropolitan Museum of Art*, in *Histories of community-based art education*, edited by K.G. Congdon, G. Blendy, P.E. Bolin, Reston VA: National Art Education Association, pp. 8-18.

Appendice

Fig. 1. Jean Capart nel suo ufficio, 1937 circa (© KIK-IRPA b189092)



Fig. 2. Jean Capart raffigurato come Professeur Bergamotte. Extrait de la bande dessinée «Tintin. Les 7 Boules de cristal», Tournai-Bruxelles, Éditions Casterman, 1948 (© Moulinsart S.A.)

1925 <> 1926

SERVICE ÉDUCATIF
DES
Musées Royaux du Cinquantenaire

Entrée : Avenue des Nerviens

Cours, conférences et visites guidées

JANVIER

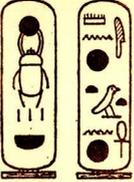
Vendredi 16 à 5 h.
Cours élémentaire d'Histoire de l'Art. (2^{me} année); 10 leçons: VIII: **Madame Crick-Kuntziger**, l'Art italien des chaires de Pise au Campo Santo.

Samedi 17 à 2 1/2 h.
Cours en 3 leçons sur la dentelle et le linge, du XVI^{me} au XX^{me} s. **Madame Paulis**, I. Le linge personnel.

Dimanche 18 à 10 1/2 h.
M. le Comte J. de Borchgrave. Conférence : Mosaïques chrétiennes d'Italie.

Vendredi 23 à 5 h.
Cours élémentaire d'Histoire de l'Art. (2^{me} année) 10 leçons. **Madame Crick - Kuntziger**. L'Art flamand, au XV^{me} s. Peinture.

Fig. 3. Programma dei corsi, conferenze e visite guidate del Servizio Educativo dei Musées Royaux du Cinquantenaire di Bruxelles, 1925-1926 (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)



A _____

A MON-RA, roi des Dieux, vous accorde toute prospérité, une longue vie, le cœur plein de joie. Ceci est pour vous réjouir.

DÈS que vous aurez reçu cet écrit d'invitation vous vous préparerez à assister à la

« Réception chez Toutankhamon »

organisée par le Murray's Club le jour du Seigneur, 14 mars 1926, dans les Salons du Palais d'Egmont, rue aux Laines, à 9 heures du soir.

ET si tel est le désir de votre cœur, vous augmenterez les offrandes destinées à la « Maison de Vie » érigée par la Grande Reine Elisabeth, afin de faire connaître à tous la gloire des anciens pharaons, vivant éternellement.

R. S. V. P.: 50, rue Philippe-le-Bon, chez M. GUSTAVE WYNS.

Cette carte est strictement personnelle.

Les cartes de souper devront être retirées avant le lundi 8 mars, chez M. Vandekerckhove, rue de la Loi, 127, tous les jours de la semaine, de 3 à 6 heures. Le prix en est fixé à frs. 40.

Le Conseil des Notables, assemblés pour ordonner la Fête :

Présidente: Comtesse Jean de Mérode;
Madame Herbette

Comtesse d'Arshot Schoonhoven
Madame Pol Boël
Comtesse Gh. de Caraman Chimay
Comtesse H. Carton de Wiart
Madame Grégoire
Baronne Georges Helvoet
Madame Ryslandt
Madame Stoclet
Madame Fr. Thyss

Son Excellence le Ministre
d'Egypte Sadek Wahba Pacha
Monsieur J. Capart
Comte Cicogna
Lieutenant-Général Comte Greindl
Monsieur M. Vandekerckhove
Monsieur Gustave WYNS

Fig. 4. Invito alla Réception chez Toutankhamon organizzato al Palais d'Egmont, Bruxelles, il 14 mars 1926 (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)



Fig. 5. La principessa Maria José del Belgio abbigliata da principessa egiziana durante la *Réception chez Toutankhamon*, al Palais d'Egmont di Bruxelles. A destra Jean Capart (© Archives du Palais Royal, Bruxelles)

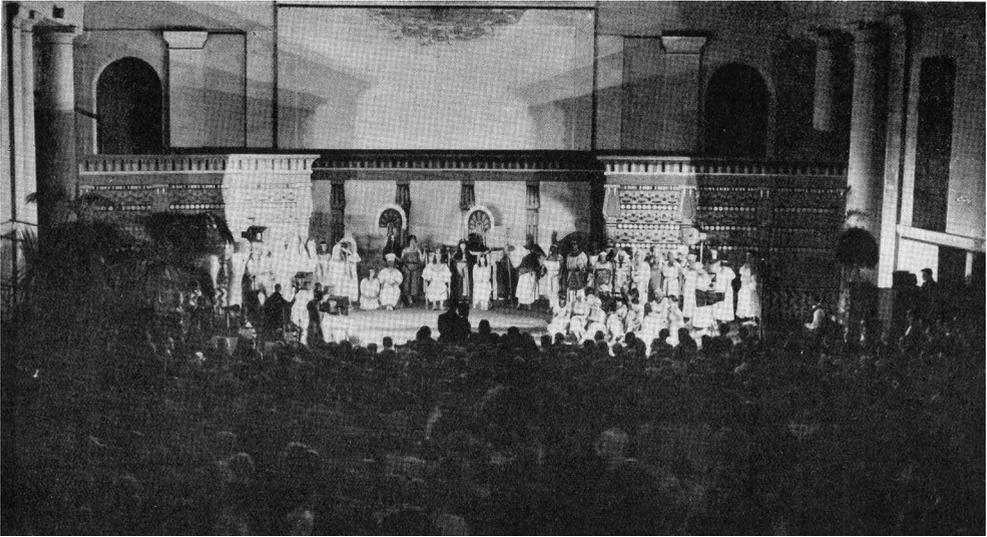


Fig. 6. *Le roi Toutankhamon et sa suite*. Veduta della *Réception chez Toutankhamon*, «Chronique d'Égypte», juin 1926, n. 2, p. 69



Fig. 7. Jean Capart dà il benvenuto al pubblico della *Réception chez Toutankhamon* (© Association Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles)



Fig. 8. *Regina e Principessa di Creta*, foto realizzata da W. Hanselmann durante la *Fête Égyptienne* al Palazzo di Héliopolis, 10 mars 1927, «Chronique d'Égypte», giugno 1927, n. 4, p. 141



Fig. 9. Estratto dell'invito a forma di papiro per la *Fête Égyptienne* (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)

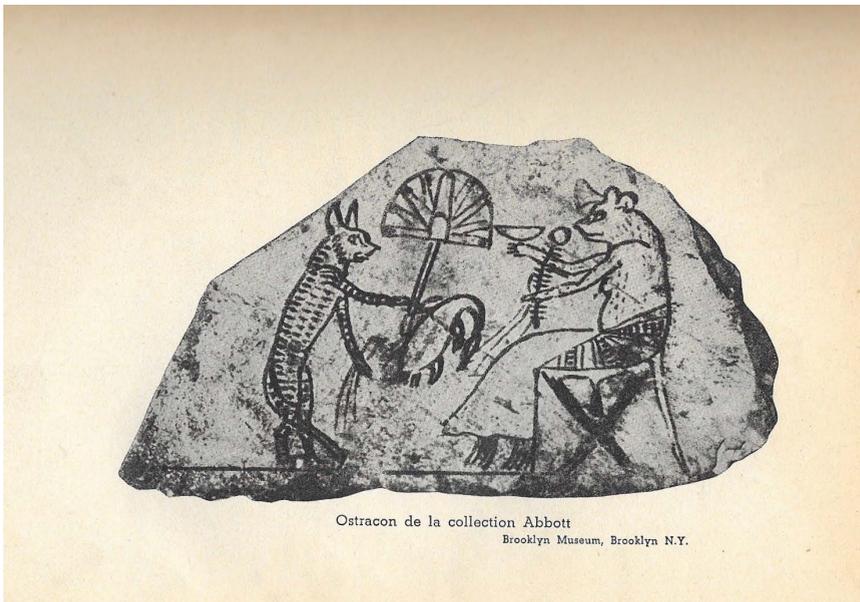


Fig. 10. Ostrakon della collezione Abbott conservato al Brooklyn Museum di New York, in *Makit* 1937, p. 5

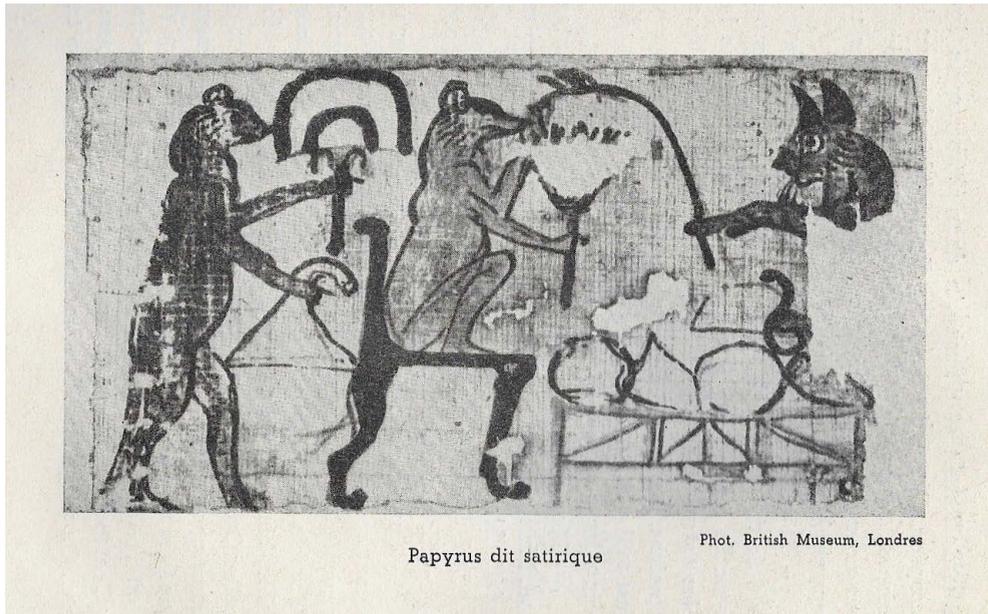


Fig. 11. Papiro satirico, Londres, British Museum, in *Makit* 1937, p. 71

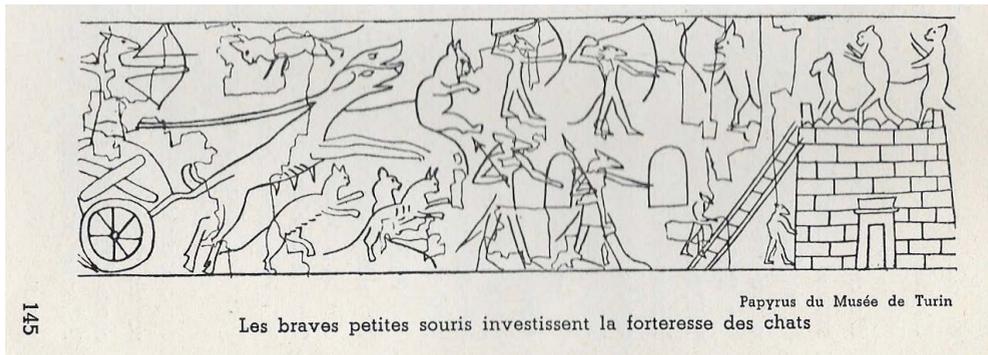


Fig. 12. Papiro satirico, Torino, Museo Egizio, in *Makit* 1937, p. 145

Amedeo Maiuri e “l’invenzione” del parco archeologico di Cuma. Opportunismo e opportunità di un funzionario statale durante il Ventennio

Nadia Barrella*

Abstract

Sottoposta, per secoli, all’azione di scavatori abusivi, l’antica Cuma, all’inizio del XX secolo, rischia di essere ulteriormente e definitivamente danneggiata dalle azioni di bonifica dell’area e dalla legge 1792/1919 che fa passare al demanio anche i possedimenti reali di Licola in cui ricadeva l’area archeologica. La battaglia conservativa avviata da Vittorio Spinazzola per la tutela di quei terreni aveva dato esiti molto parziali. Sarà Amedeo Maiuri a cambiare definitivamente le sorti della preziosa area di scavo utilizzando, con estrema intelligenza, l’attenzione che il fascismo darà a Virgilio e ad Enea. Inserendo Cuma nel più ampio progetto fascista di revisione del ruolo di Napoli e del suo Golfo come centro della politica espansionistica nel Mediterraneo, riannettendo con forza l’area di Cuma al racconto virgiliano e alle celebrazioni di Mussolini come “novello Enea”, Maiuri riuscirà a salvare l’area archeologica dell’antica Cuma, sperimentando anche nuove modalità di fruizione dell’area.

The ancient Cuma, subjected, for centuries, to the action of illegal diggers, at the beginning of the 20th century risked being further and definitively damaged by the reclamation actions

* Nadia Barrella, Professore ordinario di Museologia, Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, Via R. Perla, 21, 81055 Santa Maria C.V., Capua Vetere (CE), e-mail: nadia.barrella@unicampania.it.

of the area and by the law 1792/1919 which also passes to the state the Real ownership of Licola which included the archaeological area. The conservative battle started by Vittorio Spinazzola for the protection of those lands had given very partial results. Amedeo Maiuri will definitely change the fortunes of the precious excavation area using, with extreme intelligence, the attention that fascism will give to Virgil and Enea. By inserting Cuma in the broader fascist project of revising the role of Naples and its Gulf as the center of the expansionist politics in the Mediterranean, strongly resetting the Cuma area to the Virgilian tale and to the celebrations of Mussolini as “new Enea”, Maiuri will succeed in save the archaeological area of ancient Cuma, also experimenting with new ways to enjoy the area.

Premessa

Sulla storia degli scavi a Cuma e sull’attenzione che per le antiche vestigia della città ebbero, sin dall’antichità, dotti e curiosi visitatori esiste, da tempo, un’ampia bibliografia¹. Di recente, grazie soprattutto all’importante accelerazione delle conoscenze archeologiche sull’area, si è assistito anche a un contemporaneo e cospicuo lavoro di “scavo” archivistico che ha consentito rilevanti aggiunte alla conoscenza di un contesto archeologico a lungo depredata e di non sempre facile lettura. L’attività di Amedeo Maiuri², che chiamato a dirigere nel 1924 l’allora Soprintendenza per le Antichità della Campania e del Molise, rafforzò l’attenzione e l’azione dell’Ufficio di tutela napoletano verso l’area Flegrea in generale e Cuma in particolare è stata, comprensibilmente, la più indagata. Si è discusso, soprattutto, delle sue metodologie d’intervento e delle sue interpretazioni dei luoghi e dei templi scavati. Molto ai margini delle analisi, anche delle più recenti, sono rimaste invece le motivazioni politiche e culturali, il dibattito e le innovazioni normative che favorirono, oltre che l’avvio delle sue sistematiche campagne di scavo, nuove strategie di tutela e di fruizione del sito che il noto archeologo mise in atto rendendolo, di fatto e per la prima volta, accessibile al pubblico. Obiettivo del mio contributo è porre l’accento su queste azioni. Credo infatti, citando Emiliani, che la riflessione sulla tutela e sui dibattiti che hanno portato a leggi o a provvedimenti specifici per alcuni beni (e su quanto questi provvedimenti, abbiano “poi conformato e deformato l’istituzione stessa”), sia un’esperienza conoscitiva fondamentale che non può non completare lo studio di un luogo e del processo di esplicazione del suo “utile culturale”³.

¹ Per questa rapida premessa faccio riferimento soprattutto al saggio di Sirloto, Vollaro 2012, pp. 35-61 (con ampi riferimenti bibliografici ai contributi precedenti ed una ricca appendice documentaria) e al saggio di Brun, Munzi 2009, pp. 637-717. Sulla storia degli scavi si veda anche Nizzo 2007, pp. 483-502. Per la bibliografia generale su Cuma rimando soprattutto al testo di Valenza-Mele, Rescigno 2010 e alla Serie Studi Cumani pubblicata da Naus editoria, Pozzuoli (NA).

² Per la vita e la bibliografia completa di Amedeo Maiuri, rimando a Pappalardo 2017 e alla pagina del CISP (Centro Internazionale per gli Studi Pompeiani) dedicata al Fondo Maiuri.

³ Il riferimento metodologico è Emiliani 1979, pp. 99-162.

1. *Per la difesa di Cuma: gli interventi prima di Maiuri*

Sebbene l'area dell'acropoli sia sempre rimasta in qualche modo leggibile, la riscoperta di Cuma⁴ viene fatta tradizionalmente risalire ai ritrovamenti di statue avvenuti nel XVII⁵ cui fanno seguito, per tutto il XVIII secolo, interventi sporadici e irregolari effettuati, per lo più, nell'area delle necropoli⁶. Tutelata, come altre aree archeologiche del Regno, da prammatiche borboniche orientate esclusivamente all'incremento delle raccolte museali e comunque poco capaci d'incidere sulla proprietà privata e sulla libera iniziativa di scavo, Cuma assiste ad un incremento notevole dell'attività di estrazione (purtroppo anche clandestina) durante il XIX secolo. Dal 1809 al 1824 compie ricerche nel "sepolcreto cumano" e ne pubblica i risultati il canonico Andrea de Jorio⁷ poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, l'azione di scavo nella più antica colonia magnogreca della Campania s'intensifica e diviene, sia pur con grandi limiti, in qualche modo istituzionale. Tra il 1852 e il 1857 vi opera Leopoldo di Borbone⁸, principe di Siracusa e fratello di Ferdinando II e, fra il 1878 ed il 1893, Emilio Stevens⁹ cui si deve l'avvio di un metodo analitico di scavo e di puntuale registrazione delle scoperte. La pubblicazione dei ritrovamenti¹⁰ e l'aumento dell'interesse per l'area, legato anche all'accrescersi degli studi sulla Magna Grecia¹¹, non comportarono, purtroppo, la fine dei saccheggi né delle distruzioni dei luoghi. Sullo scorcio del XIX secolo, nonostante il vivace e competente dibattito sulla conservazione delle memorie patrie, il quadro normativo non consente interventi di tutela in grado di andare oltre quanto già previsto dai provvedimenti borbonici. Paolo Orsi, incaricato nel 1900 di valutare la collezione Stevens¹² per l'acquisto da parte del Museo Nazionale di Napoli, pone con molta chiarezza l'accento sull'immobilismo dello Stato:

Più volte – denunciò l'archeologo – i dotti nazionali e stranieri si sono dovuti occupare della Campania, lamentandone il poco che vi ha operato l'amministrazione governativa per chiarire i problemi dell'antichissima storia di questa classica regione ed assicurare alle

⁴ Rimando, per una dettagliata informazione sulla storia degli scavi, alle pubblicazioni legate al progetto Kyme (1994-2008) che ha visto diversi Istituti Universitari, di Cultura e Associazioni Culturali, nazionali e internazionali, operare – anche in regime di concessione – sul sito archeologico di Cuma. Molti degli esiti delle indagini sono stati pubblicati nella serie Studi Cumani prima citata. Una notevole quantità d'informazioni è inoltre reperibile sul sito del Dipartimento di Discipline storiche dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, <<https://cumaunina.wordpress.com/info/>>, 28.08.2019.

⁵ Ferro 1606, ma anche Mazzella 1606.

⁶ Brun, Munzi 2009.

⁷ de Jorio 1823.

⁸ Moscati 1971; Milanese 1995.

⁹ Cfr. il dettagliato volume a cura di Valenza Mele, Rescigno 2010.

¹⁰ Si veda al riguardo Barrella 2010.

¹¹ Paolo Orsi e *l'archeologia del Novecento* 1991.

¹² Nizzo 2010.

raccolte regionali i monumenti che ne dimostrino in ordinate serie l'evoluzione delle civiltà. Tra i terreni archeologici che meritavano le cure del governo, primeggia indiscutibilmente il suolo di Cuma, la più antica colonia greca di occidente dalla quale si sparse in Italia la luce di una civiltà superiore. Sarebbe stato dovere dell'antica direzione degli Scavi e Monumenti preoccuparsi di tale problema e non lasciarlo ad un privato [...] L'amministrazione governativa si trova adunque tuttora sotto il peso del biasimo inflittole per non aver nulla operato a Cuma¹³.

L'assenza di leggi e di personale adeguato e l'attenzione prevalente per Pompei non consentirono alla Soprintendenza napoletana di andare molto oltre l'acquisto della collezione Stevens nel 1902.

In quello stesso anno, com'è noto, sarà approvata la prima legge italiana dedicata alle antichità e alle belle arti¹⁴. Sarà un varo imperfetto, una legge "inutile" o comunque "ad orologeria" che si tenterà quasi subito di modificare ma che avvia, proprio per i suoi evidenti limiti, un dibattito determinante per il valore che il patrimonio artistico comincia ad assumere nel percorso di rafforzamento dell'identità nazionale. La storia di questo dibattito e l'affinarsi della sensibilità al patrimonio culturale tra il 1902 e il 1909 sono stati studiati da Roberto Balzani¹⁵ che ha sottolineato, con estrema chiarezza, l'importanza che tale periodo ebbe anche per la connessione (che sarebbe poi rimasta nella nostra normativa) tra la tutela del paesaggio e quella del patrimonio culturale. A questo dibattito deve moltissimo l'avvio delle azioni di tutela, sia pur parziale, dell'antica Cuma.

A partire dal 1905 (anno della legge per la Pineta di Ravenna¹⁶) attraverso il lavoro della Commissione Codronchi¹⁷, la nascita "del sistema delle arti"¹⁸ e un ampio dibattito parlamentare, si giunge – finalmente – alla legge 20 giugno 1909 n. 364. Luigi Rava, Giovanni Rosadi e Corrado Ricci sono fra i maggiori protagonisti di queste azioni. Per Ricci, ricorda Balzani,

la stessa identificazione dell'oggetto passava per la percezione simultanea di approcci diversi: la stabilità giuridica e materiale del bene, la possibilità/volontà di tutela, l'allestimento di un'aura (un sovrappiù di senso che andava oltre il riconoscimento del valore storico artistico, o estetico o venale) che, inserendo quel determinato bene nella memoria culturale collettiva, produceva le energie – e di conseguenza le risorse – necessarie alla conservazione¹⁹.

Il processo di rafforzamento dell'attenzione verso il patrimonio culturale italiano passa attraverso l'attivazione dei media e l'innescare dei processi di

¹³ Barrella 2010, pp. 313-314. Un'ampia nota su questa relazione è anche in Buchner 1977, pp. 131-133.

¹⁴ È la legge 12 giugno 1902 n. 185, nota anche come Legge Nasi. Sulla legge cfr. Bencivenni *et al.* 1992 e, soprattutto, Balzani 2003. Interessanti riflessioni sulla legge anche in Varni 2002.

¹⁵ Balzani 2003, pp. 19-25.

¹⁶ *Ibidem*, ma anche Malfitano 2002, pp. 91-112.

¹⁷ Cfr. Balzani 2003, soprattutto p. 61 e ss.

¹⁸ Faccio riferimento alla L. 27 giugno 1907, n. 387 che riordina organico, uffici e personale della Direzione Antichità e Belle Arti.

¹⁹ Balzani 2008, p. 310.

ripetizione (giornali, editoria, conferenze) del valore dei beni fisici e materiali che davano sostanza alla memoria culturale e che, soprattutto, erano collocati nello "spazio-Italia", in quel «panorama *naturaliter* antropizzato» del nostro Paese che più volte si tenta d'inserire in provvedimenti normativi.

Ricci era convinto [...] – ricorda ancora Balzani – che proprio là si dovesse partire; ché se l'esportazione di un pezzo pregiato del patrimonio storico-artistico o archeologico avrebbe depauperato il paese, ma non impedito la conservazione e la fruizione dell'opera d'arte in un altro contesto, la distruzione di un paesaggio sarebbe stata irrecuperabile [...]. Il paesaggio monumentalizzato [...] insomma era la risorsa più fragile fra quelli di cui disponeva la nazione: a esso, quindi, doveva essere riservata particolare attenzione²⁰.

Ma così non avvenne²¹.

Riprenderemo in seguito quest'ultima riflessione. Al momento, val la pena di ricordare che, in questi anni, sui paesaggi di Cuma e dei Campi Flegrei si concentra un'interessante e inedita azione mediatica²². L'attivismo "delle brigate degli amici dei monumenti" privilegia i luoghi legati alla tradizione letteraria (com'era appunto l'area Flegrea) ed il paesaggio «diventa la quinta di performance a metà strada fra un nuovo turismo culturale [...] e gli esercizi collettivi di lettura»²³. Il primo "innesco" dei sopra citati "processi di ripetizione" è ne «Il Marzocco», rivista «organo di un nuovo blocco politico e culturale che trova nella difesa d'arte il punto d'incontro più naturale»²⁴. Nel 1908, appare nei *Marginalia* del giornale, l'articolo *Per la grande necropoli di Cuma* in cui si sollecita all'avvio di una sistematica campagna di scavi nel suolo dove

si nasconde la più ricca e più eloquente necropoli del mondo [dove] dormono con le loro armi gli italici, antichissimi abitatori del luogo. Nello strato successivo – si legge – sono le tombe degli invasori, dei greci che primi vennero fra noi a recare la ricchezza dei loro monili e dei loro vasi. Più, in alto, verso la superficie della terra, sono i sepolcri dei romani²⁵.

L'articolo riprende le accorate denunce degli scavi clandestini già emerse in passato e chiede il rafforzamento della presenza ministeriale auspicando, per

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 320, seguito, nel 1910, dalla una nuova proposta di legge tesa a tutelare «i paesaggi, le foreste, i parchi, i giardini, le acque, le ville e tutti quei luoghi che hanno un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia e con la letteratura, s'innesca un vasto movimento d'opinione che giungerà fino alla promulgazione della legge n. 778/1922 dedicata alla tutela delle bellezze naturali. La tutela del paesaggio viene finalmente congiunta alle "antichità e belle arti", senza trascurare il lato economico che la valorizzazione del patrimonio culturale poteva rendere al nostro Paese. La tutela del paesaggio legittima lo Stato ad agire, l'interesse per Croce diventa morale, e non può essere assolutamente trascurabile, anzi è doveroso agire per la conservazione di questi tesori inestimabili».

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Balzani 2003, p. 15.

²⁵ *Per la grande necropoli di Cuma* 1908.

Cuma, «uno speciale ufficio di ricerche archeologiche», per l'Italia in generale, la promulgazione della legge Rosadi il cui iter, all'epoca, non era stato ancora concluso²⁶. Nel 1909²⁷, è il volume *I Campi Flegrei* pubblicato nella collezione di Monografie illustrate dell'*Italia Artistica*²⁸ a rinnovare l'attenzione di tanti su Cuma. Le riviste, come le colonne di giornale, negli anni di cui stiamo parlando, furono

le sedi privilegiate di discussione e promozione della tutela e della protezione del territorio naturalistico. [...] Spazi in cui idee e progetti presero forma catalizzando attorno a sé il consenso delle forze politiche, tanto da riuscire ad arrivare nei corridoi dei ministeri e delle aule parlamentari. [...] Gli intellettuali italiani [...] intrapresero in questi anni l'originale esperienza di giornalisti-letterati, intenti a gestire quella parte del quotidiano "altra" rispetto alla politica: attraverso l'accesso ai grandi quotidiani del paese, quindi, essi si accreditarono presso il grande pubblico come i nuovi *opinion makers*. Fu una sorta di legittimazione dell'arte e della cultura tout court proprio grazie all'attività di chi, nascendo come "tecnico", si affermava poi come "specialista", partendo dall'esperienza quotidiana, dalla prassi cioè dei beni culturali [...] s'incentiva la conoscenza del territorio nazionale e si forma una sensibilità condivisa per località e visioni prima patrimonio di pochi, ora luoghi eletti che richiedevano invece forme di tutela, salvaguardia e riconoscimento²⁹.

Il volume *I Campi Flegrei* ricco di quelle straordinarie immagini (147 illustrazioni e 5 tavole) che furono una delle innovazioni dell'*Italia Artistica* («realtà presentata ai lettori»), s'inserisce tra i titoli riservati "all'Italia Ignota". L'opera pensata «un po' per contentare tutti i gusti, un po' per non lasciar sfruttare ai forestieri le nostre città famose» – riesce a catalizzare attorno a sé attenzione politica e mediatica e promuovere una diversa azione di protezione del territorio.

²⁶ L'articolo segnala l'impegno della locale soprintendenza che si evince anche dalla documentazione archivistica conservata presso l'Archivio storico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, da ora in poi ASMANN, in particolare nel faldone C16. Registra, infatti che, «per iniziativa del Museo nazionale di Napoli, la piccola valle di Cuma, sino a ieri deserta, si va popolando di funzionari dello Stato. Sono Commissari, Delegati di pubblica sicurezza, Ispettori dei Monumenti e Sovrastanti degli Scavi che vanno non diciamo solo ad ispezionare, ma a vivere per qualche settimana e forse per qualche mese sul suolo sacro alla nostra civiltà primitiva. E tutti fanno a gara nel contendere alle iene antiquarie il poco che nella divina pianura cumana è loro sfuggito». Non escludo che l'articolo, senza autore, sia stato fortemente sollecitato da Ettore Gabrici cui furono in un primo momento assegnati gli scavi. Il 14 novembre dello stesso anno, Gabrici aderisce infatti alla petizione dell'Associazione per la difesa di Firenze antica (componente della rete di sodalizi culturali cui appartiene il giornale) ritenendo patriottica la sua opera e sollecitando in Senato la discussione della legge sulle antichità e belle arti. «I funzionari dei Musei – scrive Gabrici – che hanno il delicato incarico di far osservare la legge sugli scavi archeologici, comprendono bene l'importanza del compito, che la S.V. Ill.ma e i suoi illustri collaboratori della Commissione si assumono» (Balzani 2003, p. 266).

²⁷ Merita di essere ricordata, ma non ho avuto modo di seguire adeguatamente questa strada, la fondazione, nel 1909, del «Bollettino Flegreo» che «intendeva dare alla regione Flegrea un proprio organo di cultura, d'informazione scientifica e artistica». Cfr. Maiuri 1984, pp. 120-121.

²⁸ De Lorenzo 1909.

²⁹ Cfr. Domenicali 2002, p. 53.

Ettore Gabrici³⁰ e Vittorio Spinazzola³¹ (figg. 1, 2) ossia gli uomini che, nella Soprintendenza napoletana, lavorano per Cuma, sono strettamente legati all'élite culturale e politica che promuove le azioni sopra descritte. Con le loro ricerche e le loro attività³² spingono per l'inserimento di questo bene nella memoria culturale collettiva, "producono le energie" e, di conseguenza, "le risorse – necessarie alla conservazione"³³. Esito della rete d'informazione creata è la ripresa della ricerca di Stato a Cuma. Nel 1910, gli scavi rientrano finalmente in un più vasto programma d'indagine sulle città della Magna Grecia: «Non importava se per raggiungere la rocca di Cuma bisognava quasi prenderla d'assalto, aggrapparsi alle ginestre, agli sterpi e alle querce, attraversare campi e vigneti», la città, e soprattutto la sua acropoli che «archeologicamente e storicamente prometteva migliori risultati»³⁴, andava scavata, conosciuta e protetta. Se ne occuperà dapprima Ettore Gabrici, poi, qualche mese dopo, il nuovo Soprintendente Vittorio Spinazzola. La legge del 1909 dava allo Stato e ai suoi enti periferici nuovi strumenti d'intervento sulle aree archeologiche, dettava una puntuale disciplina degli scavi e consentiva, soprattutto, l'esproprio per pubblica utilità. Corredata, nel 1913, da un dettagliato regolamento, la nuova legge preoccupa, sin da subito, i possessori dei fondi flegrei. Alla spinta mediatica nazionale si contrappone quella locale che considera gli scavi di Cuma «francamente, una pazzia bella e buona» poiché nessun ritrovamento di valore artistico ed archeologico poteva mai aversi «per esserne stato il sottosuolo frugato in tutti i sensi e modi non molti anni addietro»³⁵. Evidentemente, quanti, per enfiteuasi o altro tipo di contratto (figg. 3, 4), sfruttavano economicamente i terreni cumani appartenenti alla Real tenuta di Licola (sfruttamento che sarà a lungo uno dei maggiori ostacoli alla piena conoscenza dell'area) esercitano pressione sulla stampa locale per ridurre, agli occhi dell'opinione pubblica, il valore dei luoghi. L'accento locale è furbescamente posto sul possibile ritrovamento di singoli oggetti da museo, l'attenzione mediatica nazionale guarda invece ai luoghi e alle potenzialità di un nuovo polo archeologico diverso da quello pompeiano dotato di straordinarie possibilità di racconto. I tempi non erano ancora abbastanza maturi e, purtroppo, proprio su queste possibilità, incombono nuovi rischi.

Uno degli affari che avrebbero potuto arricchirmi – scriverà nei suoi *Ricordi* Vittorio Spinazzola – è stato quello del Monte di Cuma. I miei scavi fortunati mi avevano permesso di

³⁰ Cfr. Barbanera 1998.

³¹ Per Vittorio Spinazzola, cui andrebbero dedicati approfonditi studi, rimando a Scotto di Freca 2012.

³² L'esito delle attività di ricerca del primo confluì in Gabrici 1910 e 1913. L'attività editoriale di Spinazzola fu rivolta per lo più a Pompei e al Museo di San Martino ma egli fu vivace collaboratore delle più importanti riviste italiane del tempo oltre che intimo amico di Benedetto Croce.

³³ Balzani 2008, p. 310.

³⁴ Gabrici 1910 p. 107.

³⁵ Ne «Il Mattino» di Napoli del 19 aprile 1910. L'articolo è conservato presso la Fondazione Benedetto Croce, *Fondo Croce*, Miscellanea di scritti concernenti B. Croce, UA18.

ritrovare e individuare sul monte il grandioso tempio di Apollo. Or dopo questo ritrovamento della più alta importanza archeologica si venne a costituire una società che si propose lo sfruttamento del Monte di Cuma per crearvi una cava di prestito per il colmamento del lago di Licola, e per trasporto di altro materiale nella penisola sorrentina. Mi opposi nel modo più risoluto e fui irremovibile. Colui che era l'anima dell'affare tentò ogni via per vincere il mio rifiuto e mi disse di chieder tutto ciò che io volessi. Ebbe naturalmente la risposta che meritava³⁶.

La bonifica del lago di Licola, connessa ai grandi lavori d'intervento sulle aree palustri che da Licola, attraverso il territorio del lago Patria, i Regi laghi, l'estuario del fiume Volturno, giungevano fino al Garigliano e oltre, era stata avviata dal Genio Civile sin dal 1875 anno in cui il lago era stato interessato da una prima colmata a braccia³⁷. Una seconda colmata, più ampia della precedente, ebbe luogo tra il 1906 e il 1916. È in quest'occasione che, per i massicci sterri eseguiti dalla Società di Bonifica del lago, sono scoperte numerose tombe, alcuni oggetti trasportati al Museo Nazionale, molti altri distrutti. La pubblicazione del regolamento della legge Rosadi consente alla Direzione del Museo nazionale di Napoli di entrare in azione nell'ultima parte dei lavori. Spinazzola, nel 1913, inoltra alla Direzione Generale di Antichità e Belle arti il progetto di esproprio dell'area del colle e dei terreni alle pendici del monte e la richiesta di riconoscimento dell'arce come Monumento Nazionale. Il Soprintendente è intimamente legato agli uomini che, in questi anni, stanno sostenendo una nuova idea di tutela e fruizione del patrimonio culturale. Il suo obiettivo è ottenere la dichiarazione di pubblica utilità e costruire tutt'intorno alla parte alta del monte una zona propria dell'Amministrazione³⁸. In difesa di Cuma torna «il Marzocco» (fig. 5). Il 12 aprile 1914, dalle pagine del giornale, si leva la poderosa denuncia di Angelo Conti: “*Distruzioni e profanazioni. Il monte di Cuma*”.

Avvenuta la vergognosa devastazione del suolo più ricco di tesori e più sacro, dopo il Campidoglio e dopo il Palatino, tra il Foro e le Terme di Caracalla, si è cominciato a distruggere ad un'ora da Napoli, uno dei luoghi più belli e più ricchi di leggende e di ricordi che ogni viaggiatore ansioso di grandi emozioni possa incontrare nel mondo. Parlo della montagna di Cuma³⁹.

Nell'articolo di Conti, inizialmente, domina il ricorso alle suggestioni e ai rimandi letterari del luogo, fattori di legittimazione e fondamento alla tutela. Poi si precisa:

La strada più bella per giungere al monte di Cuma è quella che traversa la selva reale di Licola. La percorsi due o tre anni or sono, in compagnia di Giacomo Boni. Era primavera, e tutta la selva cantava, accompagnata dalla immensa orchestra del mare vicino ed invisibile.

³⁶ Scotto di Freca 2012, p. 128.

³⁷ Poggi 1887, pp. 103-111.

³⁸ Sirleto, Vollarò 2012, p. 39.

³⁹ Conti 1914.

Andavamo in silenzio ascoltando i richiami aerei da albero ad albero, e cogliendo i bei fiori silvestri [...] finché giungemmo a piè della montagna. Un vasto spazio sabbioso fra il mare e le rupi ci rendeva possibile contemplare. Quanto *era*⁴⁰ bella quella montagna! Le sue rupi trachilitiche in alcuni punti quasi a picco, d'un colore quasi d'acciaio, taglienti, nude, senza sentieri, si componevano in una armonia di linee severe e grandiose, in un insieme monumentale, veramente degno di far da base al tempio di Apollo e di dare nei suoi fastigi una voce eterna alla Sibilla [...] Queste rupi che hanno veduto l'approdo fra noi dei primi greci che vennero per poi fondare Roma [...] questo monte di cui la storia e la gloria sono cantate dai poeti, è sembrato adatto ad essere trasformato in cava di pietre; e col permesso del Ministero della istruzione, da circa un mese la mina e il piccone lo stanno devastando. Il Ministero della Pubblica Istruzione che ha il preciso dovere di difendere e conservare le bellezze della natura, i monumenti dell'arte e della storia e di diffondere la cultura, non doveva permettere che il luogo della più antica storia d'Italia cadesse nelle mani d'ingordi speculatori, che lo considerano come un deposito di materiale da trasformare in argini per la bonifica del vicino lago di Licola⁴¹.

L'azione distruttrice dei lavori di bonifica è chiaramente esplicitata. E stavolta la devastazione non è l'esito di azioni abusive ma di scelte dello Stato. Meno di un mese dopo Cuma sarà oggetto di un'interrogazione parlamentare. Nella tornata del 6 maggio 1914, Antonio Scialoja, parlamentare eletto nel collegio di Pozzuoli, chiede:

per sapere se [il Ministro della Pubblica Istruzione] intenda far cessare, per i supremi interessi della cultura nazionale, la devastazione della zona archeologica del Monte di Cuma, trasformata in cava di materiale per i lavori della bonifica di Licola⁴².

Nella risposta di Rosadi – all'epoca sottosegretario di Stato per l'istruzione pubblica – l'evidente difficoltà ministeriale e la sostanziale, limitata, possibilità d'intervenire vigilando sullo scavo.

Per la bonifica del lago di Licola – si legge – fu destinata a cava di pietra una zona dello storico e fatidico colle di Cuma ma la Soprintendenza dei monumenti di Napoli fece sospendere i lavori non potendo consentire che per qualunque ragione fosse manomesso un rudero sacro e vetusto come quello. Aveva assunto l'impresa di escavazione della pietra la ditta Pantaleo, la quale di fronte all'ordine di sospensione dei lavori accampò ragioni o pretese, sostenendo che il Ministero dei lavori pubblici le aveva esplicitamente concesso la facoltà di sfruttare il colle Cumano secondo certi termini del contratto e che la Prefettura di Napoli gliene aveva dato esplicito consenso. Da queste condizioni di fatto sorse il dubbio che ricorressero i termini di una grave lite e che fosse prudente transigerla, e si venne alla risoluzione di transigerla con pacifico accordo tra le parti, secondo il quale furono limitati i confini in cui si permetteva di sfruttare il colle e fu dato incarico alla Soprintendenza dei monumenti di Napoli di vigilare affinché questi confini non fossero in alcun modo superati; di maniera che, così circoscritta la facoltà concessa all'impresa, si eviterà il danno e lo scempio che giustamente è stato segnalato dal collega Scialoja; e tutti potranno confidare che sotto la vigilanza della scelta artistica non sarà recato sfregio al colle Cumano, a

⁴⁰ Il verbo è in corsivo nel testo.

⁴¹ Conti 1924.

⁴² *Atti del parlamento italiano* 1914, p. 2343.

questo insigne monumento naturale, emergente dalla incantevole marna che col fascino de' suoi ricordi e con delizia del suo aspetto risuscita la sublime poesia degli Elisi⁴³.

Scialoja non si dichiarerà soddisfatto della risposta e lamentando la parziale esposizione dei fatti porrà nuovamente l'accento sulla duplice questione sottesa ai lavori di estrazione:

non si tratta soltanto di una questione di tutela di un paesaggio storico, che merita del resto tutta l'attenzione delle autorità competenti, ma si tratta anche di salvaguardare l'integrità di monumenti archeologici. Quindi le alterazioni del Colle di Cuma non nuocciono soltanto alla bellezza di quella zona meravigliosa, ma nuocciono anche ai monumenti che vi sono conservati; tanto è vero che col pretesto del diritto a sfruttare quel colle per cavarne pietre a colpi di dinamite, non solo si altera la configurazione del colle stesso, ma si vanno danneggiando necropoli antiche che finora erano ignorate. Vi è poi un'altra considerazione da fare, e cioè che, mentre può esser giusto porre limiti alla conservazione dei nostri monumenti quando si tratta di far fronte alle esigenze imprescindibili della civiltà e quando si tratta di opere di vero e grande interesse pubblico che non si possono condurre a termine in altro modo, qui il caso invece è diverso, perché questi danneggiamenti gravissimi sono fatti unicamente per cavar pietra dalla montagna, mentre con una modifica del capitolato o in qualche altro modo si può obbligare l'impresa a trovar la pietra a qualche centinaio di metri più lontano; ed è poi anche molto dubbia l'utilità e la giustificazione della bonifica del lago di Licola, perché, come è noto, questa bonifica è fatta più che per quegli scopi igienici e agricoli che simili opere devono avere, per estendere la tenuta reale di Licola ed aumentare il territorio destinato alla caccia dei cinghiali. [Interruzioni] Non mi pare dunque che queste siano buone ragioni per passar sopra alla sacra tutela dei monumenti delle nostre antiche civiltà⁴⁴.

La protesta del parlamentare puteolano non ebbe alcun seguito. È il segno del declino del "dilettantismo protezionista" di cui parla Balzani e il cui fallimento è stato prima citato:

L'esclusione dell'*actio popularis* dalla legge – ha scritto – aveva contribuito ad incrementare il già alto tasso di passione ideologico-letteraria dell'associazionismo culturale, interlocutore privilegiato della triade Ricci-Rava-Rosadi, depotenziandone il pur generoso attivismo. Il mancato passaggio alla concretezza della tutela, riservata a un'amministrazione esigua e del tutto sbilanciata sul versante dei beni mobili e degli edifici monumentali, condannava una generazione di volenterosi borghesi [...] a un dilettantismo senza prospettive [...]. Dal grande ciclo riformatore d'inizio secolo, quindi, il paesaggio italiano, tanto celebrato a parole, sarebbe uscito alquanto malconco⁴⁵.

Cuma, o meglio l'area cumana protetta, si restringe all'acropoli che gode, almeno, di una maggior continuità di scavi pur restando "chiusa ed affogata tra gli stretti limiti in cui naturalmente la tengono le numerose proprietà private circostanti"⁴⁶.

⁴³ Ivi, pp. 4992 e 5175-5176.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Balzani 2008, p. 322.

⁴⁶ *Ibidem*.

Le terre – scrive Spinazzola nel 1915 – venute fuori degli scavi in vario tempo, depositate provvisoriamente a breve distanza debbono essere sgomberate al più presto sia per rendere possibili nuove esplorazioni, sia per restituire ai vetusti avanzi monumentali tornati alla luce l'antico dominio del posto. Così per queste, così per altre ragioni di indole amministrativa, la Soprintendenza dei Musei e Scavi della Campania e del Sannio dove procedere d'urgenza alla espropriazione di alcuni terreni circostanti alla Masseria della Real casa, come risultano dall'allegato piano di espropriazione⁴⁷.

Il piano, stando ai documenti conservati, appare molto dettagliato e Spinazzola (fig. 6), convinto della necessità di procedere in tal senso, prova ben due volte (nel 1913 e nel 1915) ad ottenere risultati significativi⁴⁸. In realtà, sebbene già con decreto 7 settembre 1916 si dichiara la pubblica utilità per l'espropriazione degli stabili che circondano il colle di Cuma⁴⁹, è solo nel 1927 che si riuscirà ad arrivare ad un'amichevole convenzione con i proprietari dei fondi oggetto dell'esproprio. Mancava, evidentemente, la giusta spinta. L'area di Cuma, intanto, nel 1919, si trova a fare i conti con una nuova difficoltà.

2. Il decreto 1792/1919

Con il Real decreto n. 1792, nel 1919, Vittorio Emanuele III retrocede al Demanio i beni della Corona. Molteplici le motivazioni sottese al provvedimento che, nato soprattutto per arginare le spese di Real casa per la gestione del patrimonio immobiliare di sua dotazione, viene presentato anche come una risposta alla necessità di "sistemare nel modo più conveniente il patrimonio artistico nazionale" e dare nuove terre e opportunità all'Opera nazionale Combattenti. Ancora tutto da studiare per i danni che inferse alla conservazione del patrimonio culturale italiano⁵⁰, il decreto – che interessa molte delle più belle e antiche dimore italiane, giardini e tenute – vede devoluti al demanio i Palazzi Reali di Napoli, Caserta e Capodimonte, alcune Casine borboniche, la Tenuta di Carditello, la tenuta degli Astroni e quella di Licola. Con quest'ultima, quindi, anche l'area dell'arce cumana che appartiene al Fondo di Casa Reale⁵¹.

Con lo stesso provvedimento s'istituisce anche il sottosegretariato di Stato per le antichità e le belle arti (il primo sottosegretario è Pompeo Molmenti che sarà

⁴⁷ ASMANN, C16/16.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Decreto Luogotenenziale 7 settembre 1916 n. 1267 col quale è dichiarata di pubblica utilità l'espropriazione degli stabili che circondano il Colle di Cuma nel Comune di Pozzuoli.*

⁵⁰ Sulla dispersione di questo patrimonio la polemica fu forte e immediata ma, quasi sempre, inefficace. Per i palazzi reali napoletani e per i parchi si alzerà con forza ma con risultati parziali, la voce di Benedetto Croce e della rivista «Napoli Nobilissima» mentre a livello nazionale porrà il problema Ugo Ogetti con il volume Ogetti 1921.

⁵¹ In una mappa catastale del 1902, l'arce viene indicata come appartenente alla Lista civile della Real Casa. Nel piano di espropriazione di Spinazzola (1913) come Masseria della Real Casa.

sostituito, nel 1920, da Giovanni Rosadi⁵² in carica fino al 1922) e s'individuano due diversi destinatari dei beni reali: il Ministero della P.I. e l'Opera Nazionale combattenti rimandando, per la destinazione dei singoli beni, ad un nuovo provvedimento. Spinazzola, con Croce e Di Giacomo, sarà un protagonista del dibattito locale sul decreto ma, è giusto precisarlo, l'attenzione locale sarà rivolta ai palazzi reali e al patrimonio di oggetti mobili che rischiava di essere (e in gran parte lo fu) ampiamente disperso⁵³. Anche a Napoli, evidentemente, prevale quello "sbilanciamento" sul versante degli edifici monumentali e dei beni mobili già forte nell'anteguerra cui credo si sia aggiunto, per l'area di Cuma, l'effetto delle mobilitazioni contadine del "biennio rosso" e la vicinanza del gruppo di riferimento di Spinazzola (Saverio Nitti, in particolar modo) alle richieste dei reduci dell'Associazione nazionale combattenti. Di non poco conto e probabilmente connessa a tutto ciò, la differenza tra l'elenco approvato nella tornata del 18 settembre 1919 dalla camera dei Deputati (dove risulta assegnata al Ministero della P. I. l'intera *Tenuta di Licola*) e l'elenco pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 16 giugno 1920 dove viene invece precisato come bene assegnato al Ministero P.I.: la *Masseria di Cuma nella Tenuta di Licola*⁵⁴. Un evidente restringimento dell'area cui, comunque, non mancarono avversari. Dopo l'emanazione del decreto, Pietro Capasso⁵⁵ parlamentare salernitano che aveva appoggiato le occupazioni delle terre in Campania, firma un polemico articolo ne «Il Giornale d'Italia».

Solo per Napoli – scrive – che ha tanto bisogno di opere di vera e proficua civiltà e di assistenza sociale, il decreto ha subito le sue colpevoli deviazioni: E per dissipare nove milioni che si negano agli ospedali stremati, viene allegramente deliberato da un Ministero crepuscolante di destinare la Reggia a pessima sede di Museo e la Masseria di Cuma alle esplorazioni archeologiche e non alla intensificazione della cerealicoltura in questi gravi tempi di grano a prezzo politico⁵⁶.

Riprenderà la polemica il «Roma» del 19 settembre 1920 chiedendo un'immediata riforma del decreto. La sottrazione della masseria alla coltivazione viene ritenuta un danno alla popolazione – ironicamente l'autore (che si firma con le iniziali s.f.) precisa «c'è tanta terra in Italia e così poco bisogno dei suoi prodotti!» – ma, almeno in questo caso, il colle di Cuma poté resistere agli attacchi⁵⁷.

⁵² Rosadi resterà in carica fino al 1922. Il sottosegretariato viene soppresso con R.D. 29 aprile 1923, n. 953.

⁵³ Cfr. per Napoli e Caserta, Barrella 2005 e 2010.

⁵⁴ «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», a. 1920, n. 141, p. 1900, «Masseria di Cuma nella tenuta di Licola – Riservata alle esplorazione archeologica dell'antica Cuma».

⁵⁵ Deputato al Parlamento eletto inizialmente fra i democratici giolittiani, Pietro Capasso si avvicinò velocemente al PNF. Eletto a Salerno, nel 1920 è a fianco dei contadini che, anche in Campania, il cosiddetto "biennio rosso". Cfr. Fonzo 2011.

⁵⁶ L'articolo, datato 1920, è presente nella rassegna stampa conservata presso la Fondazione Biblioteca "Benedetto Croce", *Fondo Croce*, Miscellanea di scritti concernenti B.Croce, UA 18.

⁵⁷ Occorrerebbe, in verità, una riflessione più ampia sull'attenzione generale ai Campi Flegrei che in questi anni vanno affermandosi sempre più come problema di paesaggio del Golfo che

3. *Amedeo Maiuri e Cuma (1924-1939)*

Vittorio Spinazzola, uomo di eccezionale valore, ma del tutto negato all'esercizio di quella gentilezza, cortesia e benignità [...] avendo creato tanta esasperazione con il suo carattere eccessivamente volitivo, viene rimosso dalla Soprintendenza. Nel 1924 gli subentra Amedeo Maiuri che in un ufficio greve dei miasmi del passato, spalanca le finestre, facendo giungere in ogni angolo ventate di aria pura⁵⁸.

Cuma sarà una delle sue prime preoccupazioni:

Quando fui chiamato alla soprintendenza di Napoli – scriverà in seguito l'archeologo – una delle note dolenti erano ancora gli scavi clandestini di Cuma. Fu il più caldo e paterno avvertimento che, giovane alle prime armi con il ricco mondo delle antichità napoletane, m'ebbi dal decano degli scavatori italiani, Paolo Orsi, che dissodava in Sicilia e in Calabria templi e necropoli e aveva allora assicurato al museo di Napoli la preziosa suppellettile cumana della collezione Stevens. Ed invero, una squadra abilissima e spericolata di cercatori di tombe, sfidando la palude e la malaria, continuava il suo occulto lavoro di frodo con una tecnica ingegnosa e adatta alle particolari condizioni del terreno. Senza affrontare scavi laboriosi di lunghe e profonde trincee, saggiavano il terreno palmo a palmo con un paletto e una modesta trivella di ferro, e dove incontravano il duro dei lastroni di copertura, tornavano la notte a scavare fossa dietro fossa alla luce d'una lanterna, con i piedi affondati nell'acqua e nella mota fangosa, alla disperata ricerca di vasi greci⁵⁹.

Quella del giovane "picciotto"⁶⁰ per Cuma non è una battaglia semplice, piuttosto una lotta senza quartiere che vede il nuovo Soprintendente "danneggiare e spiantare vigne, a perlustrare all'aperto e al chiuso, a zappettare a ogni promettente indizio"⁶¹ tentando di ostacolare, con "appostamenti, inseguimenti e fughe da drammi polizieschi," la squadra dei "fossori" puteolani. Alla difficoltà dell'impresa archeologica su di un'area tanto vasta e complessa, Maiuri attribuisce la sua scelta iniziale di abbandonare lo scavo della necropoli e di concentrarsi sul "mistero di Cuma" (la Grotta della Sibilla) cercando di conciliare l'azione conoscitiva derivante dallo scavo sistematico, con la sua divulgazione e l'avvio di un percorso di fruizione dei luoghi.

Notissima tra gli addetti ai lavori e gli appassionati d'antichità l'intera area Flegrea presentava, agli inizi del "secolo breve" e nella maggior parte dei casi, siti archeologici abbandonati, celati dalla vegetazione e in uno stato di degrado tale da rendere difficile qualsiasi forma di godimento ampio e adeguato al nuovo

comprende, ovviamente anche le isole. Solo per ricordare la complessità di questi anni e la vivacità degli interventi si pensi al Convegno sul paesaggio che si tenne a Capri nel 1922 immediatamente dopo la promulgazione, Ministero Croce, della prima legge italiana sulla protezione del paesaggio (1922). Sul convegno cfr. Catalano 2016.

⁵⁸ È la riflessione di Maggi 1974, p. 69.

⁵⁹ Maiuri 1990, p. 102.

⁶⁰ Così fu appellato da Orsi, il giovane Maiuri (ivi, p. 103).

⁶¹ Maggi 1974, p. 74.

turismo. Nella Guida del Pellerano, pubblicata nel 1906, a proposito di Cuma si legge quanto segue: «benchè interessante per la storia, non offre che delle rovine coperte di cespugli e qualche grotta o passaggio sotterraneo di poca importanza»⁶². L'itinerario segnalato ai turisti è tutt'altro che agevole:

proseguendo per la strada dopo l'Arco, in parte costruita sull'antica via Appia, di cui veggonsi ancora i ruderi del vecchio selciato: bentosto si scoprirà dirimpetto a poca distanza, il piccolo Monte di Cuma, a dr. del quale il Lago di Licola in via di bonificazione. Dopo pochi minuti per un viottolo a dr. Si discenderà a sin., passando per di sotto un ponte, a visitare la Grotta della Pace detta anche della Sibilla, fatta costruire da Agrippa per mettere Cuma in comunicazione diretta coi Laghi d'Averno e Lucrino, stazione navale dei Romani. Questo traforo in perfetto stato di conservazione è lungo più di 1000 passi, si può attraversarlo a piedi in 15 minuti con delle fiaccole, benché di tanto in tanto sia rischiarato da spiragli; passaggio poco divertente per le signore per la gran polvere che vi è. Si riprenda la vettura e si prosegua, dopo 5 min. per secondo viottolo a destra scendendo di vettura, si andrà a piedi in 5 minuti ad una casa rurale a sinistra in mezzo alla campagna, dirigendosi al colono, che con una mancia di 50 centesimi, ad 1 L., vi condurrà in 15 minuti a traverso vigneti, al Monte di Cuma, ove degli avanzi di fabbricati, ricoperti di boscaglie e qualche grotta, sono tutto ciò che resta dell'antica città di che non ne varrebbe la pena di visitare, se si trattasse dei suoi ricordi storici⁶³.

La risonanza mediatica di cui si è detto e gli scavi di Spinazzola non dovettero modificare di molto lo stato dei luoghi. Nel 1922, quando Salvatore di Giacomo pubblica la sua *Nuova Guida di Napoli* l'area dei Campi Flegrei è in parte collegata alla città dalla Ferrovia Cumana e dal tramway elettrico. I riferimenti storici e la qualità del paesaggio continuano ad essere la principale ragione per la visita e la fruizione dei luoghi ma se alcuni di essi appaiono facilmente raggiungibili ed accessibili a tanti, l'area di Cuma resta ancora "malagevole". Di Giacomo consiglia l'utilizzo di una carrozza, segnala la necessità di mance agli accompagnatori ma descrive, di fatto, un'area molto povera di attrattive (si sofferma per lo più sulla buona cucina del posto): «Non più rimane dei tempi di Apollo, di Diana, dei Giganti, ecc. In un vigneto sono le rovine del suo Anfiteatro»⁶⁴.

Che l'azione di Spinazzola, sia pur utile per l'attività di scavo, avesse avuto uno scarsissimo esito in termini di godimento dell'area è confermato da Maiuri. Nel 1925, egli scrive:

quando attaccai la fortezza di Cuma arrivarci era un viaggio serio: Prima la "Cumana" a Montesanto che allora, tra il fumo della vaporiera, il puzzo delle gallerie e l'untume delle tende ai finestrini traballanti, ci preparava lo spirito e la mente al viaggio nell'oltretomba; poi a Cuma-Fusaro [...] la carrozzella più sgangherata di tutta la contrada, con una bella manciata di gramigna a cassetta per il viatico di marcia del cavallo, e col vetturino più comprensivo della mia poco brillante situazione economica di funzionario in servizio. Lungo

⁶² Pellerano 1906, p. 161.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Di Giacomo 1922, p. 170.

il cammino non mi riusciva, è vero, di far battere all'unisono il falso trotto treppicante del bucefalo flegreo, con il focoso scalpitare dei cavalli nel verso virgiliano [...] ma, in compenso, potevo riposatamente contemplare il più dolce paesaggio mattinale fra la collina di Torre Gaveta e Cuma⁶⁵.

Arrivati sul posto la situazione, se possibile, era ancora peggiore:

giunto alla masseria Poerio, si staccava il cavallo tra il festoso accorrere dei cani, la fuga delle galline e il grugnito dei maiali e si prendeva la via dell'acropoli a traverso la città antica sepolta e sommersa sotto una selva di vigne⁶⁶.

Anche Spinazzola, come si è detto, aveva provato a rendere più agevole l'accesso all'arce cumana ed aveva predisposto il già citato piano di espropri a tal fine ma per Maiuri l'accessibilità diventa una priorità. Conosce molto bene il dibattito internazionale sulla necessità di modificare e ampliare la fruizione del patrimonio culturale a pubblici diversi e sente urgente il bisogno di agevolare la comprensione del passato non solo all'interno dello spazio museale⁶⁷, ma, più in generale, in tutti i luoghi della cultura. Cuma ha bisogno, tra l'altro, non solo di un accesso ma anche di un percorso di visita che trasformi il contatto con le antiche vestigia in racconto comprensibile. Affinché questo accada sono necessari l'ampio sostegno dello Stato e fondi per restauri, sterri, scavi e allestimenti. Il nuovo regime favorisce l'archeologia "romanocentrica" perché facile da connettere al bisogno del governo fascista di legittimarsi e di rafforzare l'identità nazionale. La Cuma magnogreca non può essere facilmente "fascistizzata" (la scelta di lasciare le necropoli potrebbe, verosimilmente, essere più legata a questa necessità) occorre dunque immaginare nuove motivazioni per favorire l'interesse per i suoi resti, liberarli e farli rientrare nella "scena della vita pubblica" della dittatura. Maiuri farà tutto questo con estrema intelligenza, mostrando di saper cogliere tutte le opportunità offerte dalla politica culturale fascista per avviare nuovi progetti d'intervento sul patrimonio culturale campano.

I tanti che hanno commentato la scelta iniziale di Maiuri di concentrarsi sull'esplorazione dell'antro della Sibilla hanno più volte sottolineato la sua eccessiva attenzione al testo letterario e il suo «condurre le ricerche archeologiche quasi sulla scorta delle testimonianze letterarie antiche alle cui lacune supplire con l'intuito. Così che le suggestioni virgiliane e massime quelle sulla vaticinante Sibilla condussero a qualche fraintendimento interpretativo»⁶⁸. Non entro nel dettaglio di quest'attenta valutazione del "mestiere" del nostro archeologo ma credo che l'attenzione al testo letterario e il voler ricercare con così tanto accanimento il percorso di Enea a Cuma abbia avuto anche altre motivazioni. Il suo dichiarar d'essere «incuorato dalla fede di Virgilio e mosso

⁶⁵ Maiuri 1990, p. 104.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Cfr. soprattutto i contributi di Prisco 2013 e 2016.

⁶⁸ Guzzo 2006.

dalla ricorrenza del bimillenario Virgiliano»⁶⁹ merita di esser guardato anche da un'altra prospettiva.

Nel 1926, Maiuri pubblica in *Notizie scavi* le prime riflessioni sullo scavo cumano:

il voto fervidamente e lungamente espresso da Enti ed Istituti scientifici e da quanti intendono che cosa significhi per il culto delle antichità patrie, per la religione e per i miti delle stirpi italiche e greche, l'esplorazione dell'antro della Sibilla sul colle di Cuma, ha finalmente avuto nel decorso anno 1925, il suo desiderato compimento con l'inizio dei lavori di scavo all'esterno e all'interno della grotta⁷⁰.

È accaduto grazie al Ministro Pietro Fedele⁷¹ e alla "prossima ricorrenza del bimillenario della nascita di Virgilio".

È sembrato – scrive ancora l'archeologo – «che nessun maggiore onore potesse rendersi al sommo poeta di quello di far rivivere, entro le linee ed il colore del paesaggio del VI libro dell'Eneide, i monumenti più insigni della regione Cumana e, primo fra essi, l'antro oracolare della Sibilla che il poeta così particolarmente descrive, e che è punto di partenza dell'azione del viaggio di Enea agli inferi»⁷².

A ciò si unisce, ma

in un secondo tempo, l'esplorazione completa delle due terrazze principali dell'acropoli di Cuma, cioè della terrazza inferiore, dove sorgono gli avanzi tuttora imponenti del tempio di Apollo, messo in luce fin dal 1912, e della terrazza superiore del monte dove le costruzioni di un secondo tempio sono tuttora da esplorare⁷³.

Il testo letterario, sicuramente anche viatico per lo scavo, sembra offrire al Soprintendente una straordinaria opportunità. L'avvio, nel 1924, del programma per il bimillenario della nascita di Virgilio (che sarà poi celebrato nel 1930) aveva messo in moto un complesso e ricchissimo programma di attività per una "una scadenza importante non solo in quanto primo esperimento di celebrazione culturale di massa sorretta da intenti politici" ma anche per il momento politico in cui si collocava. Luciano Canfora, ai cui studi farò ampiamente riferimento⁷⁴, ne ricorda la straordinaria importanza. È il momento di massima stabilizzazione e consenso intorno al regime, della riuscita della battaglia del grano, delle bonifiche che potenziano l'agricoltura, del "ruralismo" come antidoto alla crisi. Il poeta delle *Georgiche* «assume a simbolo di questa via d'uscita del fascismo

⁶⁹ Maiuri 1926, pp. 85-93.

⁷⁰ Ivi, p. 85.

⁷¹ Il ministro, studioso di medioevo, fu coinvolto da Maiuri nel rinvenimento a Cuma di un'importante iscrizione medievale contenente un riferimento a S. Massimo nel fonte battesimale della Chiesa cristiana nel Tempio di Giove a Cuma. Cfr. Rescigno 2012, p. 16 e ss.

⁷² Maiuri 1926, p. 85.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Canfora 1985, pp. 469-472.

dalla crisi»; si presta anche al ribadimento del buon rapporto con la Chiesa e si ricollega alla faccia «pacifica e restauratrice del regime»⁷⁵. Per le celebrazioni virgiliane il regime mobilita ingenti risorse economiche e culturali, Maiuri cerca di trarne benefici significativi per Cuma. Molto interessante, soprattutto perché quasi coeva alla pubblicazione su «Notizie Scavi», la relazione dello stesso Maiuri nel «Bollettino d'arte» del 1926 dove precisa che «per quanto le esplorazioni e le campagne di scavo abbiano innegabilmente il fascino della ricerca del nuovo» è necessario dar la priorità a relazioni semplici e obiettive dei lavori di restauro, manutenzione e ripristino. Questo è indice del «buon funzionamento dei nostri Istituti» e «dovere verso il pubblico degli studiosi e di quanti si interessano alle sorti del nostro patrimonio monumentale!»⁷⁶.

Le sorti di Cuma devono poter rientrare nel processo di «sacralizzazione della politica» voluta dal regime, nella sua «storicizzazione» e naturalizzazione ma tutto questo può e deve poter diventare anche tutela e valorizzazione. Il suo concentrarsi sulla Sibilla lo porta, come è noto, ad individuarla inizialmente su quella che, in seguito, riconoscerà come *crypta romana*⁷⁷. Di questa ripulisce e sistema il piano stradale oltre «alla recinzione dei pozzi verticali di luce per necessaria garanzia dei visitatori» e ne consolida «le parti dell'antico rivestimento distaccatesi dalla parete di tufo, senza le quali opere non sarebbe stato possibile raggiungere il piano antico della grotta e non sarebbe stato possibile riprendere e portare a compimento l'esplorazione sotterranea che tuttora resta da fare»⁷⁸.

Con lo sterro del supposto Antro, Maiuri avvia un'ampia attività di comunicazione del significato complessivo dell'arce cumana:

Cessate le cause della difesa militare della regione Cumana che, con il disboscamento delle orride pendici del Lago di Averno e con l'impianto di cantieri ed arsenali marittimi aveva visto contaminata la religiosità del luogo, si volle, dobbiam pensare, da Augusto stesso riconsacrare il luogo sacro alla più antica religione italica con lavori di ampliamento e di abbellimento del tempio di Apollo sull'Acropoli di Cuma e di degna e stabile sistemazione dell'antro oracolare della Sibilla ministra del dio. Tali lavori, eseguiti, come abbiam supposto subito dopo la fine della guerra civile, dovettero avere il valore di una cerimonia di espiazione o di una propiziazione, di una vera cioè *lustratio ad iter Averno*⁷⁹.

C'è molto dell'accento che, negli anni Venti, gli studiosi del regime pongono sulla spiritualità e la fede nei testi virgiliani che porterà, persino, a una lettura protocristiana di Virgilio e all'interpretazione dell'Eneide come il poema della pacificazione del mondo. Pubblicando la notizia dei ritrovamenti anche nella

⁷⁵ Ivi, p. 470.

⁷⁶ Maiuri 1927, p. 381.

⁷⁷ Nel 1932 Maiuri (Maiuri 1932) pubblicherà gli esiti di una nuova azione di sterro che porterà al riconoscimento del cosiddetto Antro della Sibilla. Sulle perplessità connesse a questo riconoscimento cfr. Pagano 1985-1986.

⁷⁸ Maiuri 1990, p. 105.

⁷⁹ Maiuri 1926, p. 91.

rivista «Nuova Antologia» – *Gli ultimi scavi di Cuma e l'epopea virgiliana*⁸⁰ – l'insistere sulla spiritualità dei luoghi è ancora più evidente:

l'antro della Sibilla Cumana sarà più che un monumento un grande santuario della religione degli avi, perché intorno ad esso aleggia vivo ed eterno lo spirito del primo nostro grande poeta nazionale, di Virgilio e perché nelle sue vie tenebrose il poeta imperiale di Roma si fa maestro e duce al poeta della nuova stirpe italica e della nuova fede [...] e a chi consideri questa ideale vicenda che accomuna l'animo pio di Virgilio con il fiero spirito di Dante, l'Italia pacificata da Augusto con il sogno imperiale del poeta ghibellino, può in verità sembrare che il divino poeta abbia anch'esso le sue profonde radici ed il suo vivo germoglio sul colle di Cuma nell'oscuro ed ancora inaccessibile mistero di questo antro da cui la Sibilla vaticino per bocca di Virgilio il suo più alto vaticinio, il carne messianico che Dante quasi religiosamente ripete “secol si rinnova: Torna giustizia e primo tempo umano e progenie discende dal ciel nuova”⁸¹.

La vicenda cumana e la Tenuta di Licola nel suo insieme, possono diventare paradigma delle strategie del regime: la bonifica di aree insane, le terre offerte ai contadini, gli spazi di celebrazione della grandezza dell'impero e di Roma. Gli scavi svolti tra il 1925 e il 1930 sono rivolti a celebrare Augusto e l'Impero come “l'umana missione” e il “dovere da compiere” (la faccia pacifica e restauratrice del regime di cui dicevamo sopra) l'Eneide è il poema che glorifica tutto questo. L'insistere di Maiuri sul testo virgiliano mi sembra acquisti ben altro senso così come il suo precisare la presenza del vate nei luoghi che s'appresta a scavare: «Virgilio, possiamo perciò affermare, non solo ha conosciuto l'antro della Sibilla quale poeticamente egli descrive, ma l'ha visto restaurato per le cure di Agrippa e di Augusto, l'ha visto cioè quale ora, dopo un millenario interrimento torna ad apparirci»⁸². Si può, anzi si deve, far «rivivere, entro le linee ed il colore del paesaggio del VI libro dell'Eneide, i monumenti più insigni della regione cumana»; Cuma è «il punto di partenza dell'azione del viaggio di Enea agli inferi», il percorso che il visitatore può rifare. La tendenza «all'immersione totale e l'abbattimento del diaframma temporale e spaziale»⁸³ che Maiuri affinerà anche altrove (si pensi agli ambienti straordinari del Parco di Ercolano⁸⁴ o agli allestimenti della grande Mostra Augustea della Romanità⁸⁵) sono il motivo conduttore anche nelle scelte cumane. Se ad Ercolano e nella grande mostra romana, com'è noto, potrà addirittura consentire al visitatore d'identificarsi con la quotidianità degli antichi romani attraverso ricostruzioni al vero delle case e degli arredi, a Cuma il “cortocircuito passato – presente” è ottenuto con la riproposizione del cammino e, soprattutto, l'immersione nella “cornice paesaggistica” dell'evento epico favorita dalla grande terrazza panoramica posta nei pressi del cosiddetto Tempio di Apollo (fig. 7).

⁸⁰ Maiuri 1927, pp. 498-499.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Prisco 2016, p. 540.

⁸⁴ Si veda per questi argomenti il bel volume *Ercolano: 1927-1961*.

⁸⁵ Prisco 2013, pp. 261-286.

Sostenuta ideologicamente dal Bimillenario Virgiliano, l'azione a Cuma di Maiuri trova il necessario sostegno economico nella presenza dell'Alto Commissario giunto a Napoli, nel 1925, per velocizzare i lavori pubblici ed avviare un ampio progetto di ammodernamento della città e della sua provincia rafforzandone anche il ruolo nelle rotte turistiche nazionali e internazionali⁸⁶. L'investimento nell'area Flegrea connetteva sicuramente più interessi: quello politico già citato, quello paesaggistico e quello turistico⁸⁷. Negli anni in cui il turismo in Italia comincia ad assumere connotati di un fenomeno di massa fortemente voluto dal regime, l'azione dell'Alto Commissariato, nel generale quadro di rinnovamento che portò avanti per conto dell'amministrazione centrale, dovette sicuramente tener conto delle nuove esigenze turistiche della nazione e i lavori condotti in tutta la provincia mirarono anche al potenziamento dell'offerta turistica e recettiva di siti come Capri, Sorrento, Pozzuoli⁸⁸, Castellammare di Stabia, nonché delle stesse Pompei e Ercolano.

⁸⁶ Istituito con Regio Decreto n. 1636 del 15 agosto 1925, l'Alto Commissariato si era visto affidato dal governo un vasto programma di opere pubbliche e di interventi urbanistici nella città di Napoli che vennero illustrati in una relazione pubblicata a Napoli nel 1930 (vedi Napoli 1930) e oggi ristampata in Napoli 2006. Attraverso una serie di Decreti, pubblicati tra il 1925 e il 1926, l'Alto Commissariato divenne, di fatto, l'organo decentrato più completo per l'esecuzione e il coordinamento delle opere pubbliche eseguite dallo Stato dotato, tra l'altro, di fondi cospicui che «trasformarono per larga parte il volto della città, dotandola di infrastrutture e servizi mai visti in precedenza. Tuttavia dietro questo scenografico rinnovamento di strutture urbane, rimasero annidati i problemi di sempre, compreso, salvo qualche rara eccezione, quello dell'arretratezza architettonica della città» (Craveri, De Martini 2006, p. XXVII).

⁸⁷ Nell'Italia degli anni Venti, sollecitata a riconoscere e a definire le località e i territori adatti alla cura, al turismo e al soggiorno, Maiuri individua con molta chiarezza nei Campi Flegrei quel "territorio turistico" che si andava ricercando e che non era considerato coincidente con quello amministrativo culturale, bensì poteva essere costituito solo da una parte di un Comune ma anche interessare gruppi di Comuni o di frazioni contermini. Il suo spingere spesso in direzione di una pianificazione turistica dell'area è evidente nella documentazione archivistica e nei numerosi progetti messi in campo in tal senso. Evidentemente egli pensa in termini di sistema che, sia detto solo per inciso, non riuscirà in alcun modo ad ottenere. Nel 1930, a proposito dei Campi Flegrei, Annunziata Berrino (Berrino 2005, p. 52) ricorda che "languivano miseramente". Il regime spingeva le masse verso nuove pratiche turistiche senza attrezzare le località ad accoglierle. Dinanzi alle pressioni delle nuove componenti sociali, le Aziende si presentavano di fatto prive di esperienza, essendo state concepite tardi, pensando a un turismo elitario che negli anni Trenta non interessava più, e che, soprattutto, non interessava più alla politica.

⁸⁸ È sicuramente da approfondire l'attività di Raimondo Anecchino fondatore e Presidente dell'Associazione per i Monumenti e il Paesaggio che, sempre nel 1928, riprende le pubblicazioni del «Bollettino Flegreo» per abbracciare nel suo programma «storia, arte, geofisica, turismo, usi e costumi popolari». Da questa associazione la nascita, nel 1929, della Commissione Flegrea per la tutela dei Monumenti e la proposta di istituzione di un Museo Civico Flegreo (che prenderà forma solo negli anni '50). L'intera area Flegrea era, in realtà, priva di spazi di conservazione e di esposizione dei materiali provenienti da scavi o ritrovamenti fortuiti. Maiuri, per Cuma, dovette anche immaginare uno spazio espositivo in loco, un antiquarium di cui, tuttavia, sappiamo molto poco. È probabile che anche questo piccolo spazio espositivo fosse stato immaginato per favorire quella connessione tra opere e area di scavo che Maiuri tentò di realizzare anche altrove. Negli archivi della Soprintendenza esiste una nota di trasmissione al museo nazionale datata 1932 che elenca opere provenienti dall'antiquarium cumano. Venti pezzi, quasi sempre teste, anche di piccole

Merita di essere ricordato che, nel 1927, con l'approvazione del Regio decreto legge n. 344, del 17 febbraio, il governo, ampliando ulteriormente le competenze dell'Alto commissariato, affida a questo la «gestione finanziaria ed amministrativa di tutti i lavori di scavo occorrenti a mettere in luce e sistemare le antichità e i monumenti classici di Ercolano, Baia e nell'isola di Capri»⁸⁹. Attraverso tale disposizione sono estese anche ai siti archeologici tutte le facoltà e i poteri di intervento che l'Alto commissariato già deteneva nel campo delle opere pubbliche, compresa la possibilità di dichiarare «indifferibili ed urgenti» gli espropri per pubblica utilità nelle aree interessate dai lavori di scavo⁹⁰. Il decreto dispone che la direzione «tecnica e scientifica degli scavi», nonché «la vigilanza sui lavori», resti affidata alla Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti, l'organo del Ministero dell'Educazione Nazionale che, attraverso la Soprintendenza alle Antichità, provvede al concreto svolgimento dei lavori. All'Alto commissariato e al suo comitato tecnico, oltre all'approvazione dei piani elaborati dalla Soprintendenza, spettano le facoltà di consulenza e di esercizio del potere decisionale sui fondi da dedicare a ciascun intervento. Fondi ai quali, per disposizione del decreto (art. 4), si andavano ad aggiungere i guadagni ricavati dalle tasse d'ingresso a tutti i siti della provincia «per i quali non siano ancora state imposte dallo Stato», compreso quello di Ercolano.

Nel testo del provvedimento si può espressamente leggere che «la decorosa e definitiva sistemazione di alcune zone monumentali della provincia di Napoli, oltre ad essere di alto interesse scientifico e nazionale, rappresenta altresì un vivo incremento delle industrie turistiche locali».

Cuma non è mai citata direttamente nel decreto ma ai fondi ad essa destinati ed alla tempistica degli scavi vengono dedicate alcune pagine interessanti della Relazione dell'Alto Commissario:

La campagna dei lavori, ispirata al fine essenziale di illustrare con la documentazione monumentale la concezione e la descrizione del Poeta, fu iniziata nel 1925 dalla Soprintendenza alle Antichità, con fondi concessi dal Ministero dell'Educazione nazionale; ed è continuata a varie riprese, negli anni successivi, prima con contributi concessi dal predetto dicastero nell'ammontare totale di L. 470.000, e in quest'ultimo anno con somma offerta da un mecenate italiano⁹¹, riuscendo a mettere allo scoperto, oltre l'antro della Sibilla, i monumenti principali dell'acropoli e le vie principali di accesso. Così, nell'anno stesso della ricorrenza del bimillenario Virgiliano, i monumenti cumani, rimessi in luce e opportunamente collegati con le vie turistiche della zona, vengono a costituire nel loro complesso la più degna celebrazione che potesse auspicarsi per il nostro grande poeta nazionale.

dimensioni di cui ad oggi è difficile comprendere la funzione espositiva. Credo, in realtà, che fosse più un'ipotesi di antequarium che uno spazio adeguatamente attrezzato. Cfr. ASMANN C16/16 e Maiuri 1984, pp. 117-121.

⁸⁹ D.L. n. 344 del 17 febbraio 1927. Su questi argomenti cfr. Veronese 2012 e 2014, p. 29.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Su questo mecenate, almeno finora, non ho trovato indicazioni. Appare, tuttavia, una traccia molto interessante da seguire cui occorrerà dedicare ulteriori ricerche.

Opera di vasta mole è stata soprattutto lo svuotamento delle terre e degli scarichi che avevano interamente riempito ed occluso i vasti sotterranei che, insieme con l'antro, con il braccio della galleria principale e con il vestibolo d'ingresso, costituiscono una delle più grandiose opere che i Romani abbiano fatto per esigenze militari e religiose insieme. Più di 60.000 metri cubi di materie sono stati tolti per rimettere in luce la galleria [...]. Opere di consolidamento e di robustamento hanno dovuto seguire il lavoro di scavo, specialmente là dove il naturale disfacimento della roccia tufacea e il distacco della muratura richiedevano urgenti lavori di difesa e di garanzia. Insieme a questo scavo di vasta mole, attuato in quattro successive campagne di lavoro, si è posto mano anche alla sistemazione della terrazza inferiore dell'acropoli, dove sorge la grande platea del tempio di Apollo; si è completamente isolato il così detto tempio di Giove sulla vetta del colle di Cuma, e si è resa inoltre transitabile la galleria sotterranea che, attraverso il monte Grillo, con un percorso di circa 1 Km. Serviva a mettere in comunicazione la città di Cuma con il lago di Averno⁹².

I lavori avevano avuto un'evidente accelerazione tra il 1925 e il 1929. Nel maggio di quell'anno, infatti, Maiuri aveva comunicato sul Bollettino ministeriale la "degnà sistemazione" dell'area cumana come un risultato quasi raggiunto. L'«atto munifico di donazione di S.M. il Re all'amministrazione delle Antichità dell'area del M.di Cuma» – si legge – imponeva la soluzione di dare un pubblico «e decoroso accesso all'acropoli della vetusta città» irrinunciabile per garantire il "libero e pieno diritto per l'amministrazione degli scavi e per gli studiosi ed i visitatori». Il progetto di Spinazzola «studiato fin dal 1913 con un piano di espropri, venendosi a svolgere a traverso una larga zona di floridi vigneti lungo l'orlo occidentale della città bassa, importava un onere finanziario di notevole entità» cui il Ministero non aveva dato seguito ma la scoperta della Grotta della Sibilla (o meglio, della crypta in quegli anni confusa con la Grotta) offre ora una diversa opportunità:

si vide che il grande speco superiore della Grotta, liberato dalle terre e dalle installazioni rustiche che lo ingombravano, sboccando sul fianco orientale del colle dopo averlo attraversato in galleria, veniva a formare il natural vestibolo del sottoposto antro della Sibilla. Ottenuta la cessione di un'area di terreno dal proprietario cav. Poerio⁹³, fu possibile con non grave lavoro di sterro, collegare lo speco superiore della Grotta con una strada rurale già esistente e questa con la nuova via provinciale per Licola ed il Lago di Patria. Ed il nuovo accesso, pur avendo dovuto rinunciare ad attraversare una parte cospicua della città antica, offre in compenso gli aspetti panoramici e monumentali più belli e grandiosi dell'insieme dei luoghi e delle rovine: salendo infatti dal cosiddetto "Sepolcro della Sibilla" verso l'acropoli, si scoprono dapprima le pendici orientali della città fino al fornice dell'Arco felice, poi il rivestimento murale del fianco tufaceo del colle e sul ciglio della prima terrazza gli avanzi del Tempio di Apollo, infine lo speco superiore dell'Antro e dopo di esso, si ha l'incomparabile visione del litorale cumano ed il tenebroso aspetto della sottostante Grotta della Sibilla perduta nelle cavità del monte⁹⁴.

⁹² Napoli 2006, pp. 318-319.

⁹³ Le nuove norme assolutistiche e antidemocratiche permisero il reperimento di cospicui fondi e facilitarono le pratiche per gli espropri delle terre e delle abitazioni gravanti sull'impianto archeologico.

⁹⁴ Maiuri 1929, p. 560.

Il percorso parte dai templi ed è raccontato come una sorta di pellegrinaggio in uno spazio che, tra lecci, querce ed altri arbusti, ammicca anche al “bosco sacro”. A Cuma, così come farà ad Ercolano, Maiuri concepisce l'intero sistema di visita allo scavo seguendo un principio che lascia spazio anche gli aspetti ambientali e panoramici del sito, inserendo lungo il percorso la terrazza panoramica per consentire il godimento dei ruderi in un contesto più ampio, comprendente il mare, la spiaggia, i laghi e la vegetazione. Tale volontà risulta, secondo alcuni, debitrice di una visione ancora di stampo ottocentesco del rudere archeologico, nel quale i resti antichi vengono considerati come emergenze pittoresche immerse nella natura circostante. Ho la sensazione che molto si debba invece all'importanza che Maiuri diede al contesto territoriale ai fini della comprensione delle peculiarità del sito (il paesaggio come “la rappresentazione materiale e visibile della patria, con i suoi caratteri fisici particolari, con gli aspetti molteplici e vari del suo suolo, quali sono formati e son pervenuti a noi attraverso la lenta successione dei secoli”⁹⁵) e, più in generale, alla piena condivisione dell'importanza che negli stessi anni veniva data al paesaggio⁹⁶.

Nel 1930, anno del bimillenario, Cuma è ufficialmente tra i luoghi virgiliani⁹⁷. Nel supplemento de «L'Illustrazione Italiana» (fig. 8), interamente dedicato al poeta, Maiuri descrive i “Monumenti e luoghi Virgiliani della Campania” e, per raccontare Cuma, sottolineando che gli scavi dell'Acropoli sono stati “preordinati al fine di consacrare alla ricorrenza del bimillenario una degna sistemazione dei monumenti visti e descritti dal Poeta”, utilizza i versi del libro VI come guida, gli stessi che farà scolpire nelle epigrafi che, quasi come grandi didascalie che scandiscono e precisano il valore dei luoghi, verranno poi poste lungo la via sacra che porta ai templi cumani e all'ingresso dell'antro accompagnando il percorso di visita. Non è dato di conoscere esattamente l'anno d'inserimento delle grandi epigrafi lungo il percorso (figg. 9 e 10). Quel che è certo è che nel 1934 appaiono nella breve guida di Napoli preparata per la II mostra internazionale di arte coloniale. L'utilizzo del latino piuttosto che di una traduzione in italiano dei versi potrebbe apparire un paradosso rispetto alla volontà di facilitare l'accessibilità anche culturale dell'area. Lo è un po' meno se pensiamo alle numerosissime riduzioni dell'Eneide per l'infanzia pubblicate in quest'arco cronologico; alle edizioni “annotate” per il popolo e per le scuole;

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Il dibattito sulla bellezza naturale e paesistica andava ad incontrare le nuove esigenze via via emergenti di uno sviluppo turistico che pretendeva attenzioni e fruizioni diverse dell'arte e della natura diffuse dalla storia nel nostro paese e che cominciavano ad essere interpretate non più solo come testimonianze di un'identità collettiva da preservare nel nome della valorizzazione nazionale, ma quali oggetti destinati ad un nuovo consumo direttamente misurabile in termini economici. Faccio riferimento al dibattito che portò alla legge 11 giugno 1922, n. 778, *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*, ma anche al Convegno del Paesaggio di Capri dello stesso anno. C'è molto della dimensione estetica del paesaggio e dell'idea di “bellezze naturali” che aveva caratterizzato la legge Croce nelle parole di Amedeo Maiuri.

⁹⁷ Cfr. anche Parodo 2016, pp. 1-27.

alle collane a dichiarata vocazione popolare che avevano avvicinato un numero molto alto di utenti all'Eneide. I versi virgiliani risultano essere insieme evocativi e familiari. Anche nel supplemento del popolare periodico italiano, *Cuma e i Campi Flegrei* sono illustrati come "sistema significante", territorio in grado, nel suo insieme, di trasmettere valore e cultura. È una scelta descrittiva coerente con le strategie sottese alla riorganizzazione fascista delle Aziende Autonome di soggiorno cura e turismo (l'idea portante sarà quella del territorio turistico⁹⁸) ma anche l'esito della consapevolezza delle potenzialità di una storia di luoghi che non si ferma al solo reperto archeologico ma coinvolge la natura geologica, la qualità del paesaggio, l'intervento dell'uomo.

Che la vicenda di Cuma sia stata ampiamente sorretta soprattutto dal bimillenario sembra attestarlo anche una lettera del giugno 1930 in cui Maiuri scrive al Ministro per ottenere fondi straordinari e continuare i lavori a Pompei, Cuma ed Ercolano. L'Alto Commissario, che aveva, fino ad allora sostenuto molte delle attività della Soprintendenza, non ha più la possibilità di erogare denaro. Per Cuma (insieme con Ercolano) Maiuri richiede ancora 50 operai e 100.000 lire circa onde intensificare e riprendere i lavori di scavo ma la risposta non è positiva⁹⁹. Anche in questo caso la documentazione archivistica non ci aiuta. Maiuri, tuttavia, dovette lavorare con continuità nell'area se, nel 1932, riesce a completare lo sterro di quel che verrà poi definitivamente considerato l'Antro della Sibilla. Nel 1934, l'archeologo ha l'opportunità di dedicare un intero volume della serie *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia* ai Campi Flegrei. La descrizione di Cuma riprende molta parte del racconto del 1930: l'accesso all'acropoli dall'Arco Felice, la sovrapposizione dell'immagine reale al racconto virgiliano, l'attenzione ai valori paesaggistici. Dalla visita ai templi si passa al nuovo antro della Sibilla cui segue l'esperienza della *Crypta cumana*. Cambia però, e non di poco, la riflessione finale dell'archeologo. Nel 1930 il percorso virgiliano e la rievocazione del poeta portano Maiuri a concludere sulla vitalità dello spirito virgiliano «sempre presente nell'anima degli Italiani, non solo ma sempre e dovunque la stirpe degli uomini abbia un sentimento di fraterna e alta pietà per le vicende umane ed un'aspirazione verso la purezza, la semplicità ed il pio e sereno candore della vita»¹⁰⁰. Molto diverso il tono del 1934:

la visita dell'Antro oracolare e della *crypta* romana, pone il visitatore anche più disattento ed estraneo allo spirito del mondo classico, innanzi a due opere monumentali che non rispecchiano solo due epoche e due diverse finalità pratiche e ideali, ma due spiriti e due potenze di razze profondamente diverse. Taglio geometrico, eguale, rettilineo nell'uno, praticato nel vivo della pietra senza superfetazioni murarie, fedeltà conservata ancora

⁹⁸ Berrino 2005.

⁹⁹ Archivio di Stato di Napoli (da ora in poi ASN), *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, II versamento, f. 783.

¹⁰⁰ Maiuri 1930, p. 28.

nello schema primitivo del dromos trapezoidale, e il grandioso architettonico ottenuto semplicemente con la linearità geometrica e il senso armonioso delle proporzioni; nell'altra invece c'è tutto lo slancio e l'ardimento della costruzione romana che già nel taglio delle volte della galleria, sembra preannunciare le arditezze della volte a cupola e che affronta le insidie del banco tufaceo fidando più nelle proprie opere murarie che nella solidità del terreno, e che infine crea tutto ciò non per un grande movente religioso, ma per un'opera che aveva per posta, l'eredità di Cesare e la conquista dell'Impero¹⁰¹.

Evidente, anche in questa apparentemente semplice descrizione, l'affiorare di un nuovo sentire; la razza, la potenza dei Cesari, la sfida. È il segno di una nuova fase del regime, l'affermarsi della faccia aggressiva e imperialista del fascismo che trionferà nel bimillenario di Augusto e nella grande mostra augustea della romanità del 1937 dove i Campi Flegrei e Cuma saranno presenti grazie a fotografie ingrandite e retroilluminate¹⁰². Maiuri cercherà anche in questo caso di trarre vantaggi dalle iniziative mussoliniane spostando l'accento sulla città imperiale di Baia¹⁰³ e ottenendo il supporto statale per l'istituzione di un parco monumentale e i fondi per avviare un interessante progetto di valorizzazione dell'area¹⁰⁴. Le iniziative del regime continueranno ad essere viste come un'opportunità. In occasione dell'apertura della Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, l'archeologo propone un interessantissimo programma d'inclusione dei Campi Flegrei nella programmazione dei lavori. «Molto – scriverà – si è fatto per mettere in valore, disseppellire, isolare e conservare l'immenso patrimonio storico di Pozzuoli, di Baia, di Cuma, di Liternum. Ma occorre coordinare e completare, rendere soprattutto agevole la visita dei monumenti e di zone non ancora facilmente raggiungibili dal comune visitatore nazionale o straniero»¹⁰⁵. Nel suo “programma per una più intensa valorizzazione turistica dei Campi Flegrei” sono quindi suggerite opere di viabilità, opere di completamento di lavori di carattere storico monumentale e opere di rimboschimento e abbellimento. Per realizzarle entra anche a far parte del Consiglio di Amministrazione “pro-campi Flegrei” organo appositamente creato per la valorizzazione e lo sviluppo di quei luoghi. Ottiene un'assegnazione straordinaria di centomila lire, opera per rafforzare le competenze delle guide turistiche (non se ne trovano in grado d'illustrare adeguatamente Cuma¹⁰⁶) e continua a richiedere supporto per rendere praticabili e mettere a sistema i numerosi percorsi possibili sul territorio. La Mostra Triennale d'oltremare è l'ultimo grande gesto espositivo di un regime che di lì a poco vedrà l'Italia entrare in guerra.

¹⁰¹ Maiuri 1934b, pp. 129-130.

¹⁰² Vedi Prisco 2013 e 2016.

¹⁰³ Molto interessante la proposta di un Parco Monumentale Augusteo del 1935, ASN, Prefettura, Gabinetto, Il versamento, busta 838.

¹⁰⁴ Ivi, ma anche Veronese 2014.

¹⁰⁵ ASN, Prefettura, Gabinetto, Il versamento, busta 688.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Negli anni '50 Maiuri tornerà a riproporre un approccio sistemico per i Campi Flegrei alla Cassa del Mezzogiorno. Anche stavolta Cuma ha un ruolo centrale. Nel progetto, patrocinato dall'Ente provinciale del Turismo, l'archeologo può estendere finalmente l'attenzione anche all'area del Foro e allo "scoprimiento dei ruderi degli antichi edifici seminasconditi dal terrapieno a monte della sede stradale attuale, dando così, a chi lo percorre, fin da quel momento l'immagine della città antica". Pensa anche ad un nuovo e suggestivo ingresso alla città da Lucrino al centro archeologico attraverso la grotta di Cocceio "che verrebbe in tal modo a costituire il più degno accesso alla zona archeologica di Cuma, mettendo nel contempo in luce la grandiosa via sotterranea" romana e mettendo in atto "quanto erasi già progettato prima della guerra, e cioè il giro dei tre laghi flegrei attraverso la crypta romana"¹⁰⁷. Ma questa, evidentemente, è un'altra storia ed è ancora tutta da scrivere.

Riferimenti bibliografici /References

- Atti del parlamento italiano. Discussioni della Camera dei Deputati, XXIV legislatura – Sessione 1913-1914* (1914), vol. III, I Sessione dal 02.04.1914 al 26.05.1914, Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- 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. (2008), *Dalla memoria alla tutela: percorsi nel "paesaggio italico" fra Otto e Novecento*, in *La cura del Bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano: Electa, pp. 310-323.
- Barbanera M. (1998), *Gabrici, Ettore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, <www.treccani.it/enciclopedia/ettore-gabrici_%28Dizionario-Biografico%29/>, 29.08.2019.
- Barrella N. (2005), *Da casa di re a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in *Casa di re. La Reggia di Caserta fra storia e tutela*, a cura di R. Cioffi e G. Petrenga, Milano: Skira, pp. 47-56.
- Barrella N. (2010), *Gli scavi Stevens: la libera iniziativa archeologica di fronte al nascente servizio di tutela italiano*, in Valenza Mele, Rescigno 2010, pp. 293-371.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P. (1992), *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia*, Parte Seconda, 1880-1915, Firenze: Alinea.
- Berrino A. (2005), *La nascita delle Aziende autonome e le politiche di sviluppo territoriale in Italia tra le due guerre*, «Storia del turismo. Annale», vol. 6, Milano: FrancoAngeli, pp. 37-59.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

- Brun J.P., Munzi P. (2009), *La necropoli monumentale di età Romana a nord della città di Cuma*, in *Cuma. Atti del Quarantottesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 27 settembre – 1 ottobre 2008), Taranto: Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, pp. 637-717.
- Buchner G. (1977), *Cuma nell'VIII secolo a.C., osservata dalla prospettiva di Pithecusa*, in *I campi Flegrei nell'archeologia e nella Storia*, Atti dei Convegni dei Lincei, Convegno Internazionale, vol. 33, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 131-133.
- Camardo D., Notomista M., a cura di (2017), *Ercolano: 1927-1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Canfora L. (1985), *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 469-472.
- Caputo P., a cura di (1996), *Cuma e il suo parco archeologico. Un territorio e le sue testimonianze*, Roma: Bardi editore.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi Editore.
- Catalano M.I. (2016), «*Le graminacee della burocrazia*» *sul terreno delle idee museali per la Certosa di Capri (1921-1936)*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di P. Dragoni, S. Cecchini S., «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, pp. 131-172, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1529>>.
- Conti A. (1914), *Distruzioni e profanazione. Il monte di Cuma*, «Il Marzocco», XIX, n. 15, 11 aprile 1914, p. 5.
- Craveri P., De Martini A., a cura di (2006), *Napoli. Le grandi opere 1925-1930*, Napoli: Grimaldi.
- De Jorio A. (1822), *Guida di Pozzuoli e contorni*, 2^a edizione, Napoli: dalla Stamperia Reale.
- De Lorenzo G., a cura di (1909), *I Campi Flegrei*, Collezione di Monografie Illustrate, serie I, «Italia Artistica», n. 52, Bergamo.
- Di Giacomo S (1922), *Nuova Guida di Napoli e dintorni*, Napoli: Alberto Morano editore.
- Domenicali M. (2002), *Corrado Ricci, l'«Italia artistica» e l'immagine del paesaggio italiano*, in Varni 2002, pp. 53-90.
- Emiliani A. (1979), *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, I, Questioni e metodi, Torino: Einaudi, pp. 99-162.
- Ferro A. (1606), *Apparato delle statue nuovamente trovate nella distrutta Cuma*, Napoli: s.e.
- Fonzo E. (2011), *Il fascismo conformista. Le origini del regime nella provincia di Salerno (1920-1926)*, Mercato S. Severino: Paguro.
- Gabrici E. (1910), *Cuma. Sua importanza nell'antichità, la Grotta della Sibilla e la religione dei morti, gli scavi da farsi*, «Bollettino d'arte», n. 3, pp. 105-122.

- Gabrics E. (1913), *Cuma*, Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei.
- Guida di Napoli* (1934), Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Guzzo P.G. (2006), *Amedeo Maiuri*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 67, <

- Dipartimento di Discipline storiche dell'Università di Napoli Federico II», Napoli: Luciano Editore, pp. 201-206.
- Moscato R. (1971), *Borbone, Leopoldo di, conte di Siracusa*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 12, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <www.treccani.it/enciclopedia/borbone-leopoldo-di-conte-di-siracusa_%28Dizionario-Biografico%29/>, 29.08.2019.
- Nizzo V. (2007), *Nuove acquisizioni sulla fase preellenica di Cuma e sugli scavi di E. Osta*, «Mélanges de l'École française de Rome», n. 119/2, pp. 483-502.
- Nizzo V. (2010), *La collezione Stevens: tormentata storia di un acquisto*, in Valenza Mele, Rescigno 2010, pp. 317-347.
- Ogetti U. (1921), *I palazzi e le ville che non sono più del re*, Milano: Fratelli Treves editori.
- Pagano M. (1985-1986), *Una nuova interpretazione del c.d. «Antro della Sibilla» a Cuma*, «Puteoli», n. IX-X, pp. 83-129.
- Paolo Orsi e *l'Archeologia del 900*, (1990), Atti del Convegno (Rovereto, 12-13 maggio 1990), «Annali dei Musei Civici di Rovereto», Supplemento n. 6, Rovereto: Museo Civico di Rovereto.
- Pappalardo U. (2017), *Amedeo Maiuri. Una vita per l'archeologia catalogo della mostra a cura di U. Pappalardo*, Napoli: MANN.
- Parodo C. (2016), *Roma antica e l'archeologia dei simboli nell'Italia fascista*, «Medea», II, n. 1, giugno 2016, pp. 1-27.
- Pellerano B. (1906), *Guida di Napoli e dintorni*, Napoli: L. C. Pellerano.
- Poggi V. (1887), *Nota su due monumenti cumani con poscritto relativo ad una lapide romana inedita*, «Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura», n. XIV, pp. 103-111.
- Prisco G. (2013), *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra augustea della romanità*, in Catalano 2013, pp. 224-259.
- Prisco G. (2016), *Allestimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in *Musei e mostre tra le due guerre*, a cura di P. Dragoni, S. Cecchini, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, pp. 531-574, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1437>>.
- Rescigno C., a cura di (2012), *Cuma. Il tempio di Giove e la terrazza superiore dell'acropoli*, Venosa: Osanna edizioni.
- Scotto di Freca F. (2012), *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli: Liguori Editore.
- Sirleto R., Vollaro E. (2012), *Gli scavi storici dell'acropoli di Cuma. Contesti e materiali*, in Rescigno 2012, pp. 35-61.
- Valenza Mele N., Rescigno C. (2010), *Cuma. Studi sulla necropoli. Scavi Stevens 1878-1896*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Varni A., a cura di (2002), *A difesa di un patrimonio nazionale*, Ravenna: Longo Editore.
- Veronese L. (2012), *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936). Architettura, urbanistica, archeologia*, Napoli: Fredericiana.

Veronese L. (2014), *Il parco archeologico di Baia. La tutela del paesaggio come strumento di valorizzazione del sito antico*, in *La cultura del restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, a cura di S. Bertocci, S. Van Riel, Firenze: Alinea, pp. 20-43.

Appendice

Fig. 1. Vittorio Spinazzola in una foto del 1901 (da Scotto di Freca 2012)



Fig. 2. Vittorio Spinazzola con Corrado Ricci e Lucio Mariani a Cuma (da Scotto di Freca, 2012)

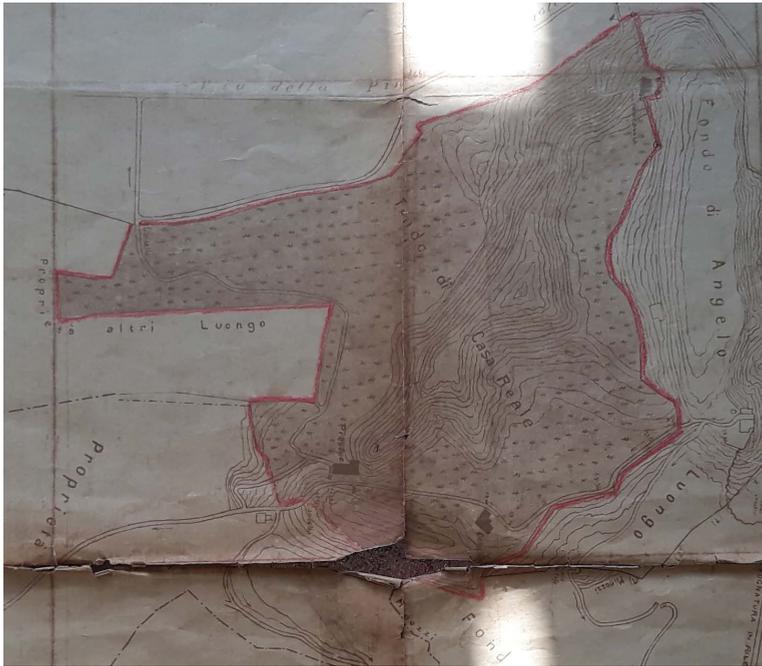


Fig. 3. Il fondo reale nella Tenuta di Licola, Mappa del 1910 ca., ASMANN, C16/16

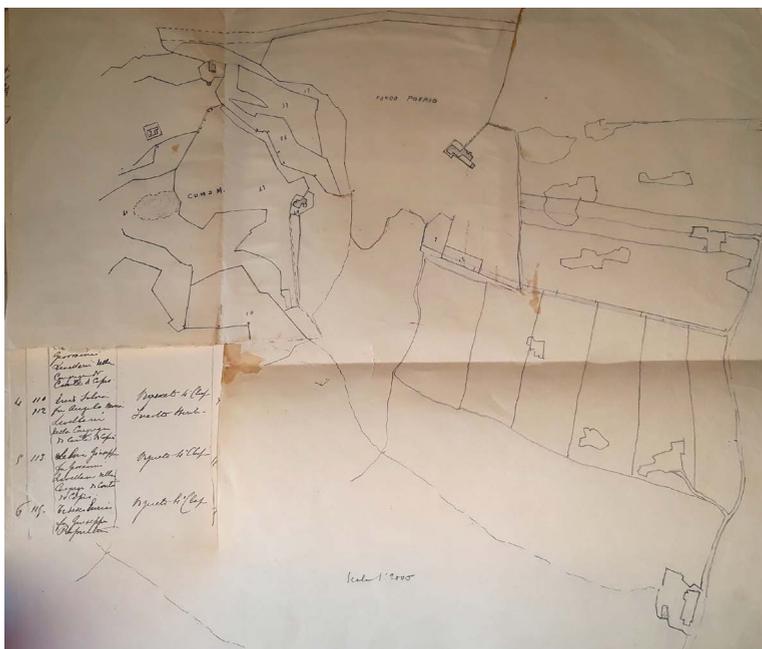


Fig. 4. L'arce di Cuma e i fondi privati esistenti nel 1915 ca., ASMANN, C16/16

Soprintendenza dei Musei e Scavi
di Napoli.

Relazione alle progettate per la costruzione
di una nuova via d'accesso all'acropoli
di Cuma -

~~La via d'accesso all'acropoli di Cuma, progettata dal
V. Spinazzola, è stata approvata dal
Comitato di C. M. e S. di Napoli.~~

Al colle di Cuma si perviene attualmente
solo attraverso proprietà private e la difficoltà
del trionfo e licenza per soli funzionari
della Soprintendenza; il visitatore privato
come rischia di essere respinto e costretto
a guadagnare il monte per l'orto per
un'uscita. =

¹⁷¹ Detti che pervenire
all'acropoli di Cuma
dal fondo di
Gaetano Paoletti
fu Gerardo -

~~La via d'accesso~~ si segue a Trinità
con in questa Soprintendenza ed i propri
terzi privati confinante con l'area
demaniale = con buoni accordi si
è potuto fissare la traccia della nuova
via che partendo dalla via vicinale di
dicola, presenta il vantaggio di accedere
comodamente all'acropoli da uno
dei lati più pittoreschi e suggestivi
della giungla a piedi del colle attraverso
la Grotta della Stella.

Fig. 6. Prima pagina della proposta di costruzione di una nuova via d'accesso all'acropoli di Cuma, V. Spinazzola 1915, ASMANN, C16/16



Fig. 7. Cartolina con la terrazza sull'Acropoli fatta realizzare da Amedeo Maiuri

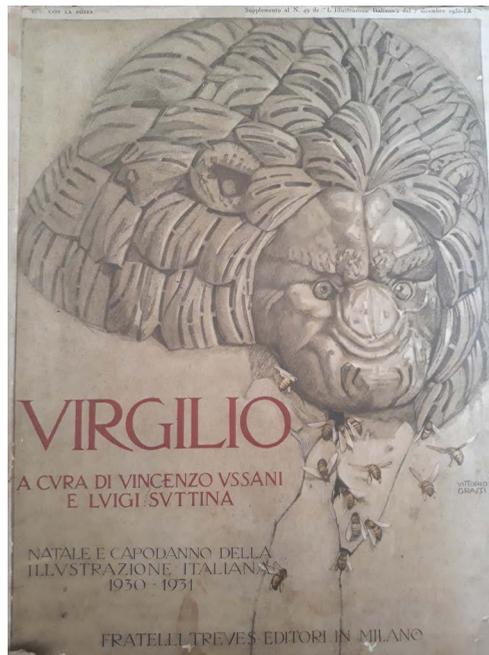
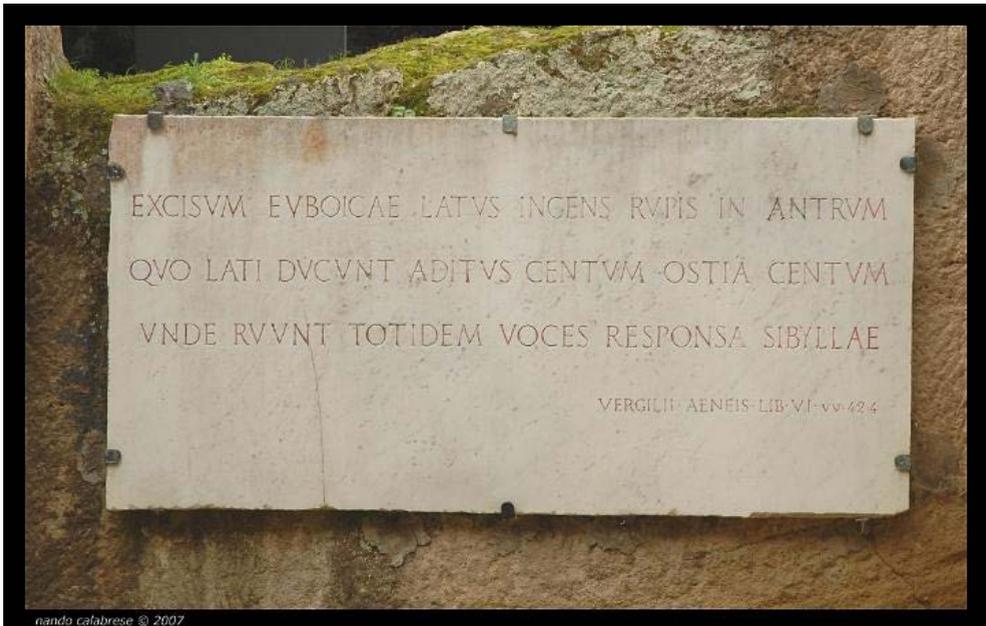
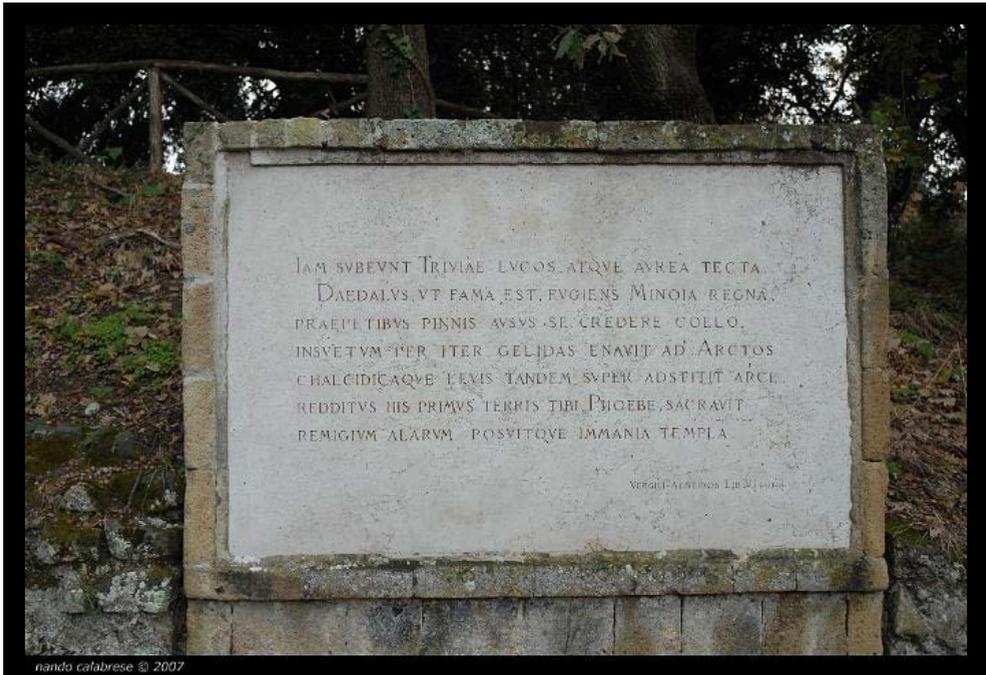


Fig. 8. La copertina del supplemento monografico de «L'Illustrazione Italiana» dedicato a Virgilio



Figg. 9 e 10. Le epigrafi con i versi dell'Eneide che scandiscono il percorso del visitatore a Cuma

Franco Albini e George Henri Rivière inviati dell'UNESCO in Egitto per un progetto di sviluppo di musei e siti archeologici (1960-'69 circa)

Raffaella Fontanarossa*

Abstract

Franco Albini arriva in Egitto all'inizio degli anni Sessanta con una commissione Unesco guidata da George Henri Rivière e incaricata, in collaborazione col governo egiziano, di suggerire possibili siti per nuovi musei. Elabora anche alcuni progetti, mai realizzati, come il cosiddetto "progetto Gezira" da costruirsi al Cairo (1962-'63). Ad Alessandria lo studio Albini, in dialogo con Rivière e con gli architetti locali, riprende un tema che gli è caro, quello di "ricucire" monumenti e città. Qui progetta una sorta di Guggenheim, un percorso a gradoni dov'è abolita la separazione verticale dei piani. Anche questo progetto non verrà realizzato. Dell'esperienza in Egitto restano, oltre ai disegni e alle *maquette*, un rapporto

* Raffaella Fontanarossa, Professore a contratto di Museologia e storia del collezionismo, Università di Bologna, Dipartimento di Beni Culturali, via degli Ariani, 1, 48121 Ravenna, e-mail: r.fontanarossa@gmail.com.

Sono grata a Zine El Abidine Larhfiri degli archivi UNESCO (Parigi) e a Mafalda Aguiar e Ana Barata rispettivamente degli archivi e della biblioteca della Fondazione Calouste Gulbenkian di Lisbona. Un ringraziamento speciale a Paola e Marco Albini e Elena Albricci della Fondazione Albini di Milano per la come sempre bella disponibilità a condividere materiali e studi. Ringrazio inoltre Marco Romano per le generose precisazioni su progetti e relazioni all'interno del Movimento Moderno.

Unesco firmato a quattro mani, Albini e Rivière (1969), in cui si avanzano raccomandazioni e proposte per adeguare siti e musei archeologici locali alla moderna museologia europea.

Franco Albini arrived in Egypt in the early Sixties with a Unesco delegation, led by George Henri Rivière and charged with suggesting possible locations for new museums, in collaboration with the Egyptian government. He actually elaborated some plans, which were never put into practice, such as the so-called “Gezira Project” in Cairo (1962-63). In Alexandria the Albini studio, cooperating with Rivière and local architects, resumed a beloved theme of the Italian designer, that of re-establishing connections between museums and cities. He planned a Guggenheim-type structure, a stepped building where the vertical floor separation was abolished. This project too was destined to remain on paper. From this Egyptian experience, besides the plans and the scale models, an interesting report has survived, jointly signed by Albini and Rivière in 1969, which put forward some recommendations and suggestions, with the aim of updating the local museums and archeological sites according to modern European museology.

«Senza Palazzo Bianco, Gardella non avrebbe fatto le Sale dei Primitivi agli Uffizi, Scarpa non avrebbe fatto il Museo nazionale di Palermo, e fuori d’Italia ora Albini non farebbe il Cairo»¹. È l’estate del 1961 quanto l’architetto Giovanni Romano scrive questa frase, lucida sintesi – a caldo – dello stato dell’arte della museologia del dopoguerra, la cui stagione inaugurata dall’apertura, poco più di un decennio prima, nel 1950, del genovese Palazzo Bianco, prendeva forma pochi anni dopo nel riallestimento di Giorgio Vigni e Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis e in altri decisivi poli museali del paese². Giovanni Romano è ben consapevole dello *choc* prodotto dai musei genovesi, dai loro dispositivi d’avanguardia: *display* mai visti prima, tantomeno in un contesto monumentale come quello della via delle dimore storiche genovesi e nell’ambito dei musei di arte antica. Perché, prosegue Romano, «da Palazzo Bianco hanno cominciato a rinnovarsi i musei italiani e soprattutto si è rimodernata e ravvivata la nostra museografia che tutto il mondo esalta»³. Quello dell’architetto dell’Umanitaria è un punto di vista speciale, essendo lui stesso coinvolto in prima persona, anche in qualità di *trait-d’union* tra gli intellettuali del tempo: è Romano che alla Triennale del ’36, con Giulio Carlo Argan a Mario Labò, presenterà a Franco Albini colei che diventerà la sua principale committente, la direttrice dei musei genovesi Caterina Marcenaro⁴. In seguito la critica ha altrettanto

¹ Genova, Archivio storico Comune (d’ora in poi ASCG), *Lettera dattiloscritta di Giovanni Romano a Vittorio Pertusio del 20 luglio 1961*, sc. 271, fs. 154.

² Per una cronologia delle decine di musei italiani riallestiti dagli anni Quaranta: Fontanarossa 2015, pp. 153-156. Oggi forse meno noto rispetto agli altri architetti del tempo, Romano (1905-1990), ligure d’origine, a Milano collabora con l’Umanitaria di cui a partire dal ’46, con Ignazio Gardella, progetta il recupero architettonico della sede principale.

³ ASCG, *Lettera dattiloscritta di Giovanni Romano a Vittorio Pertusio del 20 luglio 1961*, sc. 271, fs.154.

⁴ Romano e Albini erano stati compagni di università a Milano e, in seguito, la loro amicizia è stata fonte di continui scambi, anche umani, a partire da quando si fecero reciprocamente testimoni di nozze. Fontanarossa 2015, pp. 59-60.

ben evidenziato, soprattutto attraverso le riviste d'arte, d'architettura e con i numerosi volumi monografici che ne hanno consacrato la felice epoca, l'impatto internazionale della museologia italiana del dopoguerra. Un aspetto fin qui poco indagato di questo fenomeno è invece quello della ricezione internazionale dei prodromi italiani degli anni Quaranta e Cinquanta. Solo in anni recenti alcuni casi di studio restituiscono via via alcuni esempi della fortuna dei canoni dei cosiddetti "musei della ricostruzione".

Una delle precoci manifestazioni delle comuni poetiche è forse quella presentata in una delle più celebri case-museo spagnole, quella di Lázaro Galdiano di Madrid, che, nel 1951, José Camón Aznar, primo direttore del museo, con l'architetto Fernando Chueca Goitia, riallestitisce sotto la guida del motto dell'evergeta locale: «collezionare per educare al gusto»⁵. «Che un'onda emotiva percorra la sala – sostiene Aznar – e situi ogni cosa nella sua atmosfera vitale»⁶. L'opera, «la collocazione di ogni singolo pezzo», è per ferma volontà del direttore, al centro del progetto di allestimento⁷. I materiali, e segnatamente il tema della loro conservazione e esposizione *in situ*, costituiscono gli obiettivi delle numerose missioni *extra* nazionali di Franco Minissi a partire dai primi anni Cinquanta. Esse rappresentano un importante veicolo delle sperimentazioni avviate nei siti archeologici italiani su cui si tornerà brevemente⁸.

I contatti diretti tra architetti italiani e allestimenti internazionali sono, in qualche caso, documentabili, soprattutto attraverso la corrispondenza, come dimostra l'esempio di un'altra collezione musealizzata, quella di Calouste Gulbenkian a Lisbona alla cui progettazione, alla fine degli anni Sessanta, collabora, con George-Henri Rivière, lo stesso Franco Albini. La corrispondenza tra Rivière, Albini e gli architetti e conservatori lusitani testimonia come soprattutto attorno al *display* della sezione archeologica del museo (antichità egizie e greco romane) le istanze del Movimento Moderno si rivelarono decisive. Come nella casa madrilenica di Lázaro Galdiano dieci anni prima, anche a Lisbona al centro del dibattito c'era la cruciale questione della trasformazione di una raccolta privata in museo didattico; qui con un'ulteriore criticità rappresentata dall'identità della collezione da mantenere in un edificio di nuova costruzione. Le vetrine "immersive" tipicamente albiniane, luce artificiale e luce naturale sorvegliate da Rivière rimaste intoccate fino ad oggi, sono un segno tangibile della

⁵ López Redondo 2008. Inoltre: Lozoya 1951; Pardo Canalís 1958 e Camón 1958. Una delle figure più significative della storia dell'arte spagnola, don José Camón Aznar è fra l'altro il fondatore della rivista «Goya» in cui, proprio per l'affinità delle tematiche museografiche e museologiche, inviterà la direttrice genovese Marcenaro a presentare l'allestimento di Palazzo Bianco. Cfr. Marcenaro 1954a. Sono grata a Carlos Saguar Quer della rivista spagnola per le innumerevoli e cortesi informazioni.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Aznar 1958, p. 145, traduzione dell'autrice dallo spagnolo.

⁸ Minissi è chiamato ripetutamente all'estero: la prima volta, nel '51, a Parigi, per l'allestimento della sezione italiana dei restauri dei monumenti a Palazzo Chaillot. Subito dopo si reca in Turchia, Israele, Messico, Bulgaria, Ghana, Cipro, ecc. Cfr. Vivio 2010, p. 47 e ss.

riuscita del progetto. Caso rarissimo di sopravvivenza ormai cinquantennale di un allestimento, a Lisbona questo speciale giubileo è celebrato con una mostra: *Art on Display Formas de expor 49-69* che indaga l'attualità e la fortuna di questi dispositivi oramai storici⁹.

Negli stessi anni della missione portoghese, il legame tra Rivière e Albini si consolida sotto il patrocinio dell'UNESCO che condurrà entrambi in Egitto¹⁰. Allude a questo mandato la nota di Giovanni Romano del 1961, data in cui l'autore non può ancora sapere che il museo del Cairo di cui parla sarà destinato a restare sulla carta. Anzi su più carte: diversi schizzi, tavole, *maquette* e soprattutto una lunga e dettagliata relazione a doppia firma, Albini-Rivière, che fotografa la situazione dei principali musei egizi indicando i possibili interventi. I due inviati stilano un dettagliato *report* analizzando i siti e le attività svolte, nell'ottica di individuare possibili miglioramenti per un più efficace coinvolgimento del pubblico. Il rapporto UNESCO dell'architetto e del museologo è del 1969, nove anni dopo l'inizio della loro missione nella Repubblica Araba Unita (fig. 1). Era stato Yan Van der Haagen, allora a capo della divisione musei e monumenti UNESCO, a incaricare inizialmente solo Rivière d'individuare al Cairo, analizzando sette siti possibili, un nuovo Museo delle antichità d'Egitto. Già durante questa fase preliminare Rivière indica l'isola di Gezira, al centro della città, tra i rami del delta del Nilo, quale luogo ideale per l'edificazione del nuovo museo. Da questo momento l'UNESCO attiva un gruppo di lavoro coordinato da un suo membro, Christiane Noblecourt, consiglia per il Centro di Documentazione e di studio sulla storia dell'arte e della civilizzazione dell'Egitto antico, dagli architetti Aly Labib Gabr e Abdel Monsim Haykal, da Anwar Shukry, direttore generale delle antichità egizie al Cairo e da Rivière appunto, che coinvolge anche Franco Albini. Il tavolo elabora un progetto preliminare. Nel '62, un'ulteriore bozza del piano viene elaborata da *madame* Noblecourt con Rivière e con i disegni di Franco Albini; d'ora in avanti il programma verrà denominato *Progetto Gezira*¹¹. Nonostante l'impegno dell'intero gruppo di lavoro, il museo sull'isola non decolla e nel settembre di quattro anni dopo, nel 1968, l'UNESCO invia Rivière e Albini direttamente al Cairo. La missione di tre settimane ha l'obiettivo di fare una nuova ricognizione dei musei locali con particolare attenzione verso i dispositivi di illuminazione delle sale e per quelli di esposizione degli oggetti nelle vetrine. Rivière comincia la spedizione da solo, ricevuto dalle autorità e dai tecnici locali; Albini lo raggiungerà nei giorni successivi¹².

⁹ Curtis, Van den Heuvel c.s. Gli archivi della Gulbenkian conservano la corrispondenza con Albini e Rivière parzialmente resa nota da Lapa 2011 e 2015.

¹⁰ Su Rivière e sulle sue altre missioni UNESCO si veda il catalogo della ricchissima mostra recentemente tenutasi al MUCEM di Marsiglia e in particolare il saggio di Ferriot 2018.

¹¹ Noto anche come *Progetto Zamalek*, dal nome del distretto che occupa la parte a nord dell'isola. Per il rapporto UNESCO, le cui citazione sono tradotte dal francese da chi scrive, cfr. Albini, Rivière 1969. Del nuovo museo di Alessandria si conservano 65 disegni di Albini e Helg (Milano, Fondazione Albini, d'ora in poi MFA, cartelle 315).

¹² Rivière parte da Parigi il 27 settembre e viene accolto da Henry Riad, conservatore capo del

La commissione capitanata dai due europei rilancia il *Progetto Gezira* anche se, si legge nel rapporto, per i «problemi economici e tecnici che presenta questo progetto d'importanza eccezionale, non se ne prevede la realizzazione prima di una dozzina di anni»¹³. Visti i tempi lunghi per la costruzione del nuovo museo dell'isola, Albinì e Rivière concentrano il loro mandato sulla situazione esistente e sulle migliorie praticabili.

Al Cairo i due inviati esaminano il Museo delle antichità d'Egitto, il Museo delle arti islamiche e il Museo d'arte copta. Visitano il palazzo dell'ex famiglia reale e proseguono il viaggio verso il Museo di Alessandria. Decidono di rinviare all'anno venturo, e a un periodo in cui «la temperatura sarà più clemente», i sopralluoghi che avevano programmato nell'Alto Egitto¹⁴.

Per Albinì e Rivière il Museo delle antichità d'Egitto «per la quantità degli oggetti e lo splendore delle collezioni, è paragonabile al British Museum, all'Ermitage e al Louvre»¹⁵. Sul piano museografico i due rilevano come l'impianto originario della suddivisione degli spazi all'interno dell'edificio neoclassico sia oramai superato¹⁶. Il costante arricchimento delle collezioni provenienti dalle nuove campagne di scavo, per non parlare della scoperta del tesoro della tomba di Tutankhamon, impone il rinnovo delle gallerie. «Le vetrine sono desuete – scrivono i due – la segnaletica e l'illuminazione più che insufficiente». Non minori sono i problemi della salvaguardia perché «mal sistemate, porte e finestre lasciano penetrare una polvere sudicia e corrosiva, sfavorevole sia all'estetica che alla conservazione degli oggetti». Anche i depositi non sono risparmiati dall'emergenza inquinamento tanto, affermano i due tecnici, da compromettere gli studi dei materiali. Albinì e Rivière denunciano una situazione grave, in cui normali visitatori e scolaresche faticano a trarre benefici dalla visita: un'evidenza capace di minare la reputazione internazionale del museo. Le raccomandazioni che stilano si concentrano dunque sulla necessità di un piano di protezione delle collezioni, su climatizzazione e incremento di impianti di sicurezza. Raggiunti questi *standard* minimi, Albinì e Rivière propongono una totale revisione del percorso, da dividere in tre settori: «circuitto culturale», o «Museo dei capolavori», «circuitto scientifico o Museo di studio» e depositi, allineandosi così sul modello americano del doppio percorso (fig. 2). Un'analoga selezione delle opere consegnate ai due binari, quello per il pubblico e quello per gli specialisti, era in corso di realizzazione

Museo d'antichità egizie, e da Mina Saroufim, delegata UNESCO nel Medio Oriente. Ai primi di ottobre lo raggiungerà anche Albinì.

¹³ Albinì, Rivière 1969, p. 9.

¹⁴ Le mete saranno il Museo di Karnak, oggi più noto come Museo di Luxor, e il Museo di Assuan, oggi Museo internazionale della Nubia. L'UNESCO chiede a Albinì e Rivière anche uno studio per un Museo dell'agricoltura di cui vengono tracciate le linee guida (ivi, pp. 6 e 29-34).

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Oggi comunemente noto come Museo Egizio *tout court*, deve la sua attuale sede al concorso del 1894 vinto dal progetto del francese Marcel Dourgnon, realizzato dagli italiani Giuseppe Garozzo e Francesco Zaffrani. Per queste considerazioni e per le citazioni seguenti, salvo dove indicato, cfr. Albinì, Rivière 1969, pp. 10-15.

al Gulbenkian col contributo, come detto, degli stessi Rivière e di Albini¹⁷. Il «Museo dei capolavori» è quello destinato al pubblico delle “masse”, gli egiziani innanzitutto e i gruppi di turisti, convogliati verso il nodo di questo settore, la tomba di Tutankhamon, che sarà preceduta da alcuni pannelli didattici con la storia del faraone e del suo tempo e da una *maquette* del sepolcro¹⁸. Per realizzare queste e le altre modifiche, i due delegati auspicano l'intervento di un museografo UNESCO, «uno specialista disponibile, conosciuto e apprezzato», un polacco, aggiungono senza darne le coordinate anagrafiche, che ha operato al museo archeologico di Bagdad. Pur tracciandone un preciso *identikit*, gli estensori delle raccomandazioni, non danno direttamente il nome del tecnico che è tuttavia facilmente riconoscibile in quello Stanisław Jasiewicz che, col sostegno della citata Fondazione Gulbenkian, soggiornò cinque anni nella capitale, per l'allestimento del Museo nazionale dell'Irak¹⁹.

In attesa che il *Progetto Gezira* decolli, Albini e Rivière propongono di costruire accanto al museo esistente un nuovo edificio «modesto», economico e con un «disegno moderno» in cui installare un centro di promozione culturale, di animazione con *auditorium*, sala per mostre temporanee, sale didattiche e uffici²⁰.

Al Cairo i due delegati passano all'esame il Museo di arte islamica, inaugurato nel 1903 accanto alla Biblioteca Nazionale. All'epoca della visita di Rivière e Albini il percorso del museo si sviluppava lungo 23 sale secondo un ordinamento prevalentemente tematico. La loro rassegna è come sempre diretta: senza giri di parole scrivono che una delle collezioni più prestigiose al mondo nel suo genere è presentata in «vetrine desuete» e con una «esposizione satura»²¹. In questo caso la soluzione ottimale, secondo i due inviati, si ritroverebbe nelle ipotesi formulate nel *Progetto Gezira*.

Per quanto riguarda il Museo dell'arte copta, anch'esso fondato, nel primo Novecento, in due edifici distinti, Rivière e Albini sottolineano l'importanza dell'architettura in sé, testimonianza dell'arte copta con soffitti lignei riccamente decorati, eleganti finestre *mashrabiyya* e un giardino interno. Gli oggetti esposti risalgono all'epoca cristiana in Egitto e mostrano chiare influenze faraoniche e islamiche, ma, rilevano i due inviati UNESCO, il percorso presenta «l'inconveniente di privare i visitatori di una visione d'insieme dell'evoluzione

¹⁷ Sulla genesi del doppio percorso, uno per il pubblico generico, l'altro destinato agli specialisti: Dragoni 2010, pp. 15-28. Per l'apporto Albini Rivière alla Gulbenkian: Lapa 2011, pp. 88-109. Per le ultime citazioni: Albini, Rivière 1969, pp. 16-18.

¹⁸ Lungo questo percorso sarà segnalata la possibilità di approfondire la collezioni attraverso una sezione sull'Egitto antico e attraverso una sala con le mummie reali.

¹⁹ Conservatore del museo di Varsavia, Jasiewicz è in Irak dal 1962 al '67. Cfr. Olbryś 2018.

²⁰ Per il funzionamento di quest'ala esterna al museo prevedono una convenzione con l'università e con l'ICOM. All'interno del “vecchio” museo, all'epoca, sono in corso alcuni lavori che prevedono la realizzazione di una caffetteria. Per le citazioni: Albini, Rivière 1969, pp. 18-19.

²¹ Illuminazione e servizi non sono meglio organizzati per cui le raccomandazioni fornite al direttore del museo, Ahmed Hamdi sono puntuali e consistono, soprattutto in ordine alla salvaguardia delle opere, nella razionalizzazione delle sale.

dell'arte e della civilizzazione copte». Anche per questo museo propongono una soluzione a doppia galleria e doppio percorso²².

Intanto il *Progetto Gezira* per un nuovo Museo di arte copta egizia e islamica resta sulla carta. La situazione politica del paese, dopo la rivoluzione del 1952 e la crisi di Suez del '56 era molto cambiata. Con essa era tramontata la stagione dell'Egitto cosmopolita, terra d'elezione di architetti provenienti dall'Occidente e, *in primis*, italiani²³. Architetti e ingegneri che nel Medio Oriente, negli anni Cinquanta, erano stati catalizzati dall'allerta, lanciata ancora una volta dall'UNESCO, per la messa in sicurezza dei templi, quelli di Abu Simbel in particolare, minacciati dalla costruzione della diga di Assuan²⁴. Durante il passaggio tra l'impero e la repubblica, il tema del museo ridiventa centrale, come lo era stato nella vicina Turchia, dove i nuovi musei esprimevano la volontà di "nazionalizzare il moderno", manifestare l'unione tra la tradizione, turca in questo caso, e l'architettura moderna²⁵. Il Padiglione della Cultura progettato da Bruno Taut nel 1938 ne è l'emblema²⁶. E strumento politico i musei continuano a essere negli anni Sessanta, nell'Egitto dove si recano Albini e Rivière, dove il *Progetto Gezira* inizialmente caldeggiato dai vertici della Repubblica Araba Unita, viene, come si è visto, dirottato definitivamente sull'ammodernamento dei musei già esistenti, affinché essi diventino paradigmi della nuova stagione repubblicana del paese.

A giudicare dai disegni, nel *Progetto Gezira*, Franco Albini e Franca Helg che con lui firma le tavole, lungi dal lasciarsi sedurre dal fascino esotico del luogo, intervengono introducendo, o auspicando di farlo, le istanze del Movimento Moderno. Anche quando sono oramai consapevoli che le lungaggini, le difficoltà incontrate non porteranno mai all'avvio del nuovo cantiere, cercano di insinuare il linguaggio contemporaneo proponendo almeno un nuovo edificio, con un «disegno moderno», da collocarsi all'esterno del Museo Egizio, a integrazione del percorso. Con una curiosa inversione, è un *topos* dell'architettura mediterranea, quella delle *tholoi* della vicina Grecia in questo caso, a risolvere con una contaminazione capovolta appunto, a Genova, la progettazione del nuovo museo del Tesoro²⁷.

²² Albini, Rivière 1969, pp. 22-23.

²³ Ricco 2008, pp. 217-240. Per un inquadramento della problematica Pallini 2014, pp. 221-241.

²⁴ Confrontate le varie proposte si decide di sezionare i monumenti per riposizionarli a una quota sicura: Pallini 2014, pp. 235-236 e Pallini, Scaccabarozzi 2012, pp. 184-195.

²⁵ Simbolo della politica imperiale, capace di fondere diverse tradizioni, è l'edificio in stile neoclassico del Museo Archeologico Imperiale di Istanbul completato nel 1907. Anche la nuova capitale della nazione, Ankara, dal 1923 promuove la costruzione di nuovi musei (Museo Etnografico e Museo delle Civiltà Anatomiche) attraverso i quali segnare una discontinuità col passato ottomano e rappresentare la nuova identità repubblicana: Özakan, Yavuz 1984, pp. 51-67.

²⁶ Taut giunge sul Bosforo dall'esilio in Giappone, qui riceve diversi incarichi governativi, fino alla morte avvenuta proprio nel 1938. Cfr. Capaccioli 1981, pp. 63-64.

²⁷ Albini, nel '55, compie un viaggio in Grecia quando a Genova è già in cantiere il progetto del "museo sepolto", ispirato dalle tombe micenee individuate e suggeritagli dalla direttrice Marcenaro quale tema architettonico su cui lavorare: cfr. Fontanarossa 2015, pp. 135-144. Grecia in cui

La circolarità del Mediterraneo veicola anche altri cantieri, come quelli che dai musei e siti archeologici siciliani approdano sulla sponda opposta. Per esempio ancora in Egitto, dove ad avere più fortuna sono i progetti di Franco Minissi, che nel 1960 realizza, fra gli altri, a Gizah (Il Cairo) il Museo delle Barche Faraoniche presso la piramide di Cheope: un altro caso di esportazione di una delle poetiche, la “trasparenza come valore”, della museologia italiana del dopoguerra²⁸.

Mentre anche il secondo progetto frutto della missione UNESCO Albini Rivière non va in porto: si tratta di una nuova sede per il Museo greco-romano di Alessandria d’Egitto, un nuovo contenitore in luogo del museo-tempio fondato nel 1891. La sede storica è composta da un edificio d’impronta neoclassica, coronato dall’imponente ingresso con pronao monumentale. Dunque un’architettura importante le cui criticità, come i due inviati osservano, cominciano a manifestarsi in ordine ai problemi di conservazione delle opere e, ancora una volta, a causa del considerevole incremento delle collezioni provenienti dalle nuove campagne di scavo. Rivière e Albini annotano le emergenze che toccano gli oggetti più sensibili alle variazioni climatiche e all’esposizione alla luce che, denunciano, stanno alterando opere significative, come la serie di ritratti nota come Fayum²⁹. Ministero e Direzione generale delle antichità della Repubblica Araba anche in questo caso commissionano a Franco Albini e a Franca Helg un nuovo museo. Il sito individuato è all’interno dei giardini Shollabat e ingloba un bastione seicentesco. Gli architetti tornano dunque su un tema a loro caro, quello dell’innesto di un edificio moderno nel tessuto storico della città³⁰. A differenza del mancato Museo del Cairo, ad Alessandria la progettazione raggiunge un grado di sviluppo quasi esecutivo. Albini e Helg coinvolgono due colleghi locali, Ali Labib Garb e Mohd Heikal: il nuovo museo riceve il Premio IN/ARCH-Domosic del 1965, viene pubblicato sulla prestigiosa rivista di Bruno Zevi, «L’architettura – cronache e storia», ma anch’esso non vedrà mai la luce (figg. 3-4)³¹. In dialogo con gli architetti locali, lo studio Albini-Helg ragiona dunque ancora una volta su come “ricucire” monumenti e città. L’antico bastione diventa il nucleo principale dell’itinerario

era stata fra l’altro scritta, sotto l’influsso di Le Corbusier e per opera del suo allievo Patroklos Karantinos, una nuova pagina per le architetture museali: suoi, ad esempio, i musei nazionali di Iraklion, Atene e i musei archeologici di Olimpia (1952-66) e Salonicco (1960-62). Cfr. Pallini 2014, pp. 232-235.

²⁸ Vivio 2010, p. 272.

²⁹ I due segnalano anche il precario stato di conservazione delle statuette policrome di Tanagra e dei mobili lignei provenienti dal cosiddetto Tempio del cocodrillo (Albini, Rivière 1969, p. 24).

³⁰ Dialogo a lungo sperimentato dallo studio Albini-Helg come nel caso magistralmente riuscito degli edifici comunali genovesi lungo le dimore storiche di via Garibaldi o, in ambito più strettamente museale, nel restauro e riallestimento del Museo degli Eremitani a Padova: cfr. Piva, Prina 1998, pp. 123-127 e 424-428.

³¹ Pedio 1967. La progettazione riprende, come dimostrano i relativi documenti conservati: MFA, 11 disegni, in cartelle 250 e 22 disegni, in cartelle 348, fino al 1972.

del nuovo museo che così viene descritto dai progettisti: «il percorso per la visita segue la successione in salita fino all'ultimo piano, dal quale la visita prosegue, con lo stesso andamento, in discesa»³². «Abolita la separazione verticale per piani, prosegue la descrizione dei tecnici – lo spazio interno assume unità, arricchito da prospettive molteplici tra sala e sala»³³. «L'organismo – precisano ancora i due – è costituito da sale di egual dimensione che si susseguono con un costante dislivello di un metro tra loro e disposte su due andamenti, pressoché elicoidali, sovrapposti (come il pozzo di S. Patrizio ad Orvieto)»³⁴. Come non pensare, anche per la prossimità cronologica, più che al capolavoro dell'ingegneria rinascimentale di Antonio da Sangallo evocato dai progettisti, al percorso elicoidale del Solomon R. Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright?! Anche le numerose tavole che lo studio Albin-Helg producono durante l'evoluzione del progetto documentano l'interesse per il dialogo con la struttura preesistente e col paesaggio circostante, un altro dato quest'ultimo che rinvia ancora agli esiti che su più larga scala, negli stessi anni, prendono forma nel quartiere creato, *ex novo* in questo caso, attorno alla citata Fondazione Gulbenkian.

Ad Alessandria l'edificio del museo incorpora dunque l'antico bastione che è al centro del giardino, salvaguardando da un lato il verde, dall'altro riqualificando la fortezza, donando alla nuova costruzione, come affermano anche Albin e Rivière nel rapporto UNESCO «una *silhouette* al tempo stesso audace e seducente»³⁵: un percorso a gradoni dov'è abolita la separazione verticale dei piani. Come al Guggenheim l'obiettivo è quello di fare un passo ulteriore verso la museologia moderna, perché, nella volontà del gruppo di lavoro, «il visitatore potrà, a suo piacimento, comporre il suo percorso»³⁶. La fluidità dello spazio, il pubblico protagonista e l'opera d'arte al suo servizio: «ambientare il visitatore non le opere», era uno degli imperativi di Albin, già cardine degli allestimenti dei musei genovesi i cui canoni vengono qui trasferiti, esportati, al servizio delle collezioni del Museo greco-romano di Alessandria³⁷.

Dal Cairo ad Alessandria l'altro tema dominante, guida della progettazione e nodo delle raccomandazioni espresse nel rapporto di Albin e Rivière insiste, sia per i musei esistenti, sia per quelli futuri (e mai realizzati), sulla necessità di operare una selezione delle opere, un ordinamento il meno affollato possibile e concettualmente chiaro. Riecheggiano in queste direttive quelle che ossessionavano pochi anni prima la direttrice Marcenaro alle prese col riallestimento, con Albin (a cui si aggiunge anche qui Franca Helg), delle case-museo genovesi dove, insisteva la storica dell'arte: «il museo non deve

³² Pedio 1967, p. 778.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Albin, Rivière 1969, p. 26.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Albin 1958, p. 28. Sulle tangenze albiniane nei due progetti inoltre: Pallini 2008, pp. 375-385.

essere un'esibizione improvvisata di reliquie o di oggetti preziosi, perché ciò equivarrebbe a farne un caos, a confondere la sete di apprendere con l'esercizio del senso critico, l'informazione con la conoscenza»³⁸. «Ciò che rende un documento vivo, – proseguiva la Marcenaro – non sono i dettagli che esso conserva di un passato morto, ma il significato che rivela in rapporto alla nostra esperienza personale»³⁹. Non a caso questi nuovi dogmi vengono pubblicati per la prima volta sulla rivista ICOM «Museum», allora diretta da George Henri Rivière e ulteriore testimonianza del proficuo scambio internazionale tra architetti e storici. Sotto l'egida UNESCO si crea un ponte, una linea di continuità tra esperienze e buone pratiche di coinvolgimento e di comunicazione tra realtà culturali lontane. Aveva dunque ragione Giovanni Romano, benché allora non potesse sapere che sui cantieri di Albini al Cairo e a Alessandria non si sarebbe mai posata la prima pietra, ad affermare che l'epoca d'oro della museologia italiana, inaugurata a Genova, avrebbe percorso ancora molta strada se, passati cinquant'anni dalla missione egiziana UNESCO di Albini e Rivière, le loro tracce costituiscono, sotto più punti di vista, un'eredità preziosa, degna di un, seppur tardivo, risarcimento.

Riferimenti bibliografici / References

- Albini F. (1958), *Funzioni e architettura del museo*, «La Biennale di Venezia», VIII, n. 31, aprile-giugno, pp. 25-31.
- Albini F., Rivière G.H. (1969), *Développement des musées. République Arabe Unie*, n. 964, Parigi: Archivi UNESCO, 964/BMS.RD/CH.MON.
- Aznar J.C. (1958), *Aportación a la museografía en las instalacones de la fundación Lázaro Galdiano*, «Goya», n. 27, pp. 138-145.
- Camón A.J. (1958), *Aportación a la Museografía en las instalaciones de la Fundación Lázaro Galdiano*, «Goya», n. 27, pp. 138-144.
- Capaccioli L. (1981), *Bruno Taut. Visione e progetto*, Bari: Dedalo libri.
- Curtis P., Van den Heuvel D. (c.s.), *Art on Display Formas de expor 49-69*, catalogo della mostra (Lisbona, Fondazione Calouste Gulbenkian 8 novembre 2019 – 2 marzo 2020), in corso di stampa.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione in Italia*, Firenze: Edifir.
- Ferriot D. (2018), «*Il est un anneau d'or*». *George Henry Rivière et l'ICOM*, in Viatte G., Calafat M.C., *Georges Henri Rivière – voir c'est comprendre*, catalogo della mostra (Marsiglia, Mucem, 14 novembre 2018 – 4 marzo 2019), Parigi: Réunion des musées nationaux, pp. 175-179.

³⁸ Marcenaro 1954b, traduzione dal francese dell'autrice.

³⁹ *Ibidem*. Marcenaro è costantemente in contatto con Rivière anche in ordine alla sua battaglia per l'istituzione di una cattedra di museologia nell'ateneo genovese: Fontanarossa 2015, pp. 209-211.

- Fontanarossa R. (2015), *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-'71*, Roma: Etgraphie.
- Lapa Boino de Azevedo S. (2011), *Georges-Henri Rivière na génese do Museu Calouste Gulbenkian: contributos para o estudo da colaboração entre o museólogo francês e a Fundação Calouste Gulbenkian*, «Revista de História da Arte», n. 8, pp. 88-109.
- Lapa Boino de Azevedo S. (2015), *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma Crítica do Objeto Museológico*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, direttore tesi Raquel Henriques da Silva, Università Nuova di Lisbona, Facoltà di Scienza Sociali e Umane.
- López Redondo A., (2008), *Coleccionar para educar el gusto: José Lázaro Galdiano*, «Espacio, tiempo y forma», n. 7, Historia del arte, t. 20/21, pp. 301-314.
- Lozoya M. (1951), *Contreras y López de Ayala de Inauguración del museo Lázaro Galdiano*, «Archivo español de arte», 93, n. 24, pp. 88-91.
- Marcenaro C. (1954a), *La reorganización del "Palacio Blanco" de Génova*, «Goya», n. 2, pp. 89-95.
- Marcenaro C. (1954b), *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes*, «Museum», VII, n. 4, pp. 253-254.
- Olbrys M. (2018), *Przyszłość dziedzictwa kultury Iraku – czy są szanse na zrównoważony rozwój?* [*The Future of Iraqi Cultural Heritage - Is there a Chance for a Sustainable Development?*], in *Muzeum bezpieczne*, edited by H. Jędras, P. Jaskanis, «Muzeologia», n. 17, Cracovia: Società di autori ed editori di opere scientifiche «Universitas», pp. 95-112.
- Özakan S., Yavuz Y. (1984), *The Final Years of the Ottoman Empire*, in *Modern Turkish architecture*, edited by R. Holod, E. Ahmet, Philadelphia: University of Pennsylvania, pp. 51-67.
- Pallini C. (2008), *The project by Franco Albini for the Greco-Roman Museum at Alexandria*, in *The presence of Italian architects in Mediterranean countries*, Atti del convegno internazionale (Alessandria, Biblioteca di Alessandria, 15-16 novembre 2017), Firenze: m&m maschietto editore, pp. 375-385.
- Pallini C. (2014), *Il moderno farsi e rifarsi della storia. Riflessioni sull'architettura della scuola e del museo in Turchia, Grecia e Egitto*, in *Mediterranei: traduzioni della modernità*, a cura di P. Carlotti, P. Posocco, D. Nencini, Milano: FrancoAngeli, pp. 221-241.
- Pallini C., Scaccabarozzi A. (2012), *Imagination, conception, technique: trois projets européens pour Abou Simbel*, in *Construire au-delà de la Méditerranée: l'apport des archives d'entreprises européennes (1860-1970)*, a cura di C. Piaton, E. Godoli, D. Peyceré, Arles: H. Clair, pp. 184-195.
- Pardo Canalís, E. (1958), *Las nuevas instalaciones del Museo Lázaro Galdiano*, «Goya», n. 24, pp. 348-350.
- Pedio R. (1967), *Premio IN/ARCH-Domotic 1965*, «L'architettura – cronache e storia», anno XII, n. 12, pp. 776-781.

- Piva A., Prina V. (1998), *Franco Albini: 1905-1977*, Milano: Electa.
- Ricco P. (2008), *Architetture museali al Cairo: i contributi dei progettisti italiani dagli anni sessanta del Novecento ad oggi*, in *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*, a cura di E. Godoli, M. Giacomelli, Firenze: m&m maschietto editore, pp. 217-240.
- Vivio B.A. (2010), *Franco Minissi: musei e restauri; la trasparenza come valore*, Roma: Gangemi.

Appendice

Distribution limitée

RM/PP/CONSULTANT

**république
arabe unie**

**Développement
des musées**

23 septembre-14 octobre 1968

par G.H. Rivière
F. Albini

N° de série :
964/BMS-RD/CH, MON
Paris, janvier 1969

unesco

Fig. 1. Parigi, Archivi UNESCO, frontespizio del rapporto UNESCO Albini e Rivière, *Développement des musées. République Arabe*, 1969

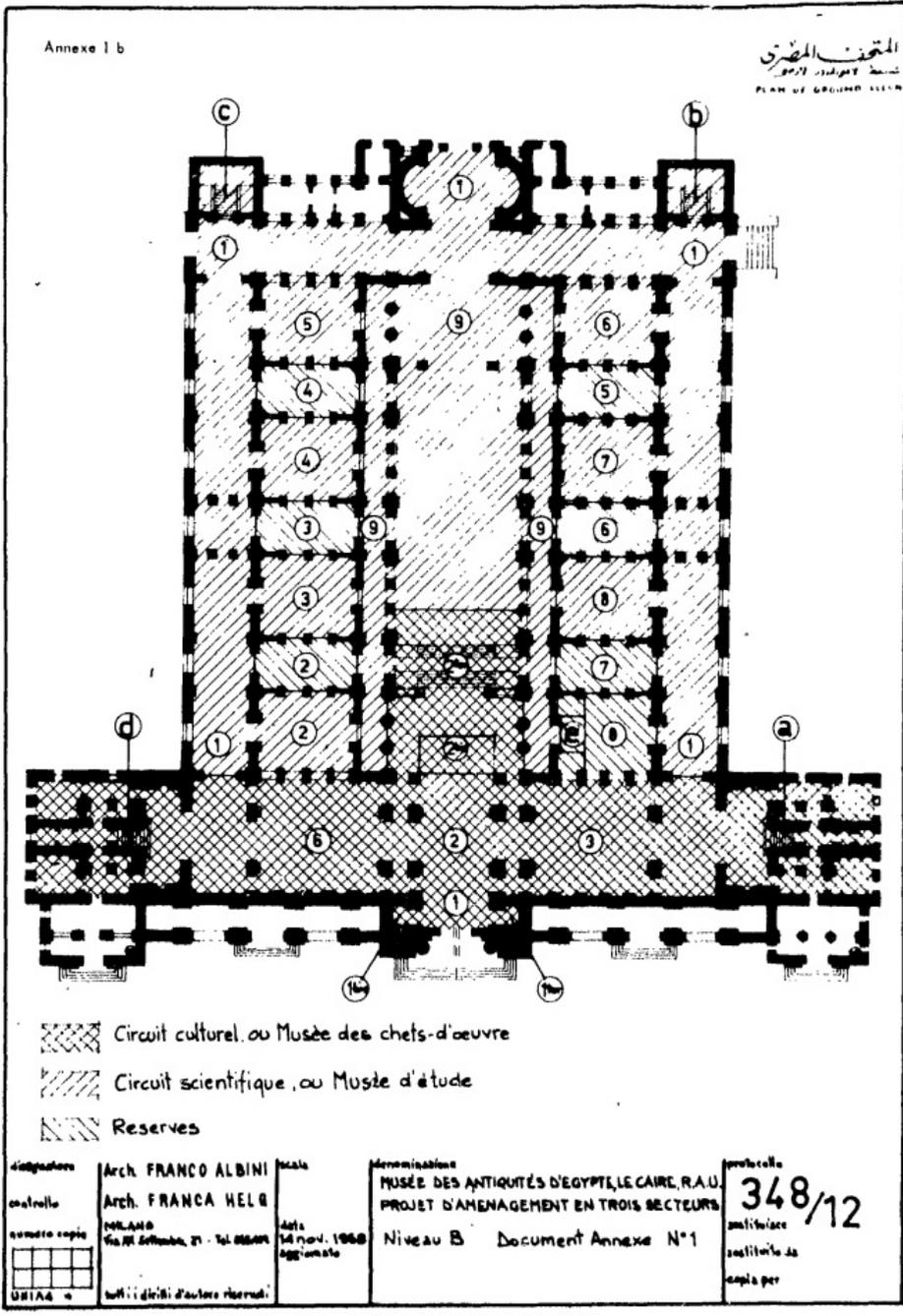


Fig. 2. Milano, Fondazione Albini, Studio Albini-Helg, Museo di arte copta egizia e islamica al Cairo

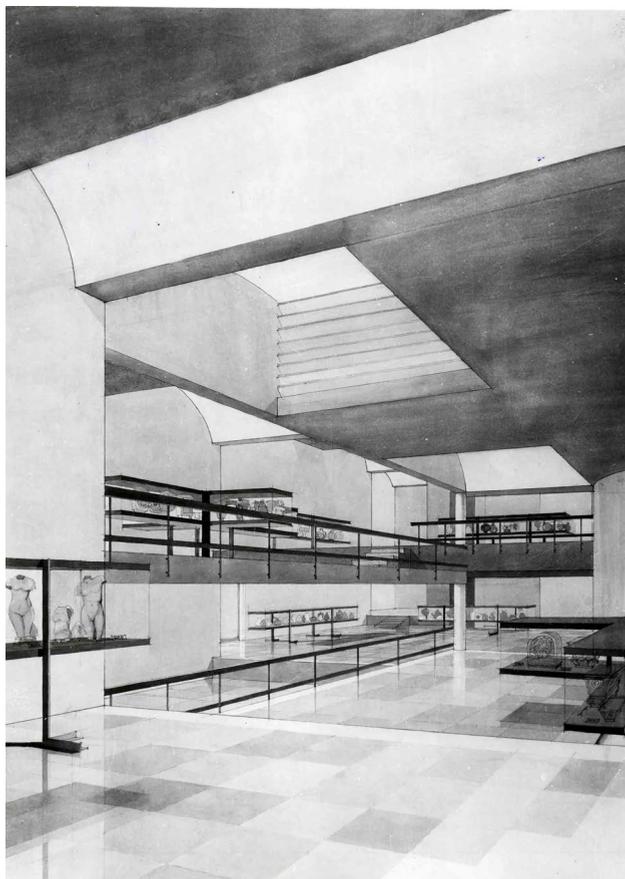
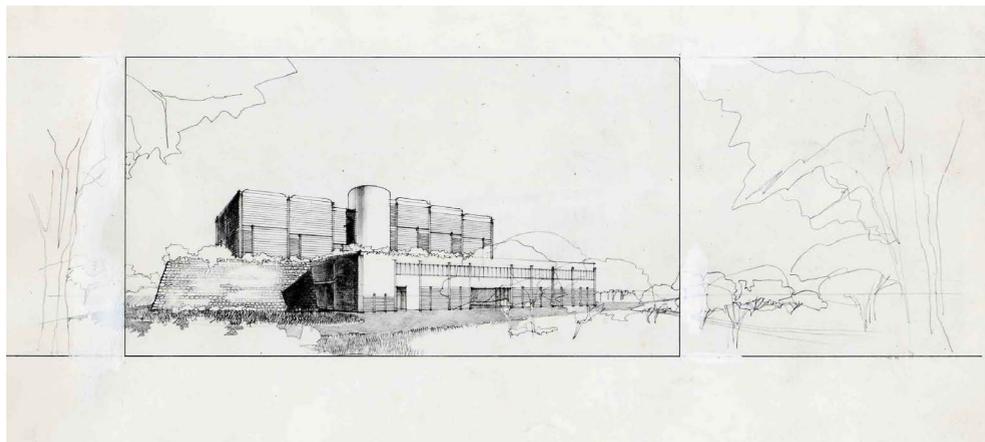


Fig. 3 e Fig. 4. Milano, Fondazione Albinì, Studio Albinì-Helg, Museo greco-romano di Alessandria d'Egitto

The Manitou Cliff Dwelling as Public Archaeology: the Ethnographic Museum and the Plurality of Early Archaeological Interpretation

Kristin M. Barry*

Abstract

While characterized as a recently-established profession, Public Archaeology has had a significant impact on the interpretation of historical material for over a century. Early ethnographic museums, such as the Manitou Cliff Dwellings, and ancient pueblo sites in the American West were developed as forms of entertainment, specifically to attract tourism, and employed controversial interpretations, often eliminating the nuances of individual tribes and cultural practices. Though interpretive practices have substantially changed, some of the techniques remain part of the interpretation of American Indian peoples even today, perpetuating their influence on the way that individual and collective cultures are viewed by the general public. The employed presentation approaches at the Manitou Cliff Dwellings specifically would not be considered standard practice now, but the involvement of modern American Indian performers among the ruins, and the inclusion of public participation in the site each provide an influential methodology for engaging modern visitors in archaeological remains.

Pur caratterizzandosi come disciplina di recente istituzione, l'archeologia pubblica ha avuto un impatto significativo sull'interpretazione del materiale storico per oltre

* Kristin M. Barry, PhD., Assistant Professor of Architecture, Ball State University, Department of Architecture, Muncie, Indiana 47304, USA, e-mail: kmbarry@bsu.edu.

un secolo. I primi musei etnografici, come il Manitou Cliff Dwellings e i siti dei popoli ancestrali dell'America occidentale, sono stati realizzati come luoghi di intrattenimento e specificamente progettati per attrarre turismo, spesso eliminando le sfumature tra singole tribù e pratiche culturali. Sebbene le pratiche interpretative siano cambiate sostanzialmente, alcune tecniche rimangono parte dell'interpretazione degli indiani d'America ancora oggi, perpetuando la loro influenza sul modo in cui le culture individuali e collettive sono viste dal grande pubblico. Oggi gli approcci di presentazione adottati a Manitou Cliff Dwellings non sarebbero considerati una pratica standard, ma il coinvolgimento di artisti indiani americani contemporanei tra le rovine e l'inclusione della partecipazione del pubblico nel sito forniscono una metodologia importante per coinvolgere i visitatori attuali nei resti archeologici.

Initiated as an early 20th-century preservation project, the Manitou Cliff Dwelling in Colorado is one of the earliest American attempts at engaging a wide population in archaeological heritage. Purportedly removed from its original location and reconstructed in a more populated area in 1904, the cliff dwelling allowed visitors to walk within the archaeological material, effectively becoming part of the history. As site managers reconstructed different forms of historical architecture from multiple American Indian peoples on the same complex, the site became a collection of “historic” structures all under the description of “Indian”, essentially eliminating the nuances and distinctions of individual groups in favor of an outwardly collective heritage.

Acknowledging the complex issue of outsider interpretation in ethnographic museology, the site and other similar ones became catalysts for changing laws regarding ownership and situation of American Indian archaeology, and reimagined archaeological sites through interpretive methodologies to include heritage populations. The Manitou Cliff Dwelling tourism site currently stands to challenge the balance between historical information and tourism entertainment, representing the lasting impact of early experimental Public Archaeology on the modern interpretation of ethnographic sites.

1. *The Ancestral or Ancient Pueblo Peoples*

Identifiable by their characteristic pueblo architecture inherently connected to the surrounding cliff landscape, the Ancient Pueblo peoples (sometimes referred to as the Ancestral Puebloans) were originally classified by the pejorative English term Anasazi. The name was derived from the Navajo word *Anaasázi*, which translates to “enemy ancestors” or “alien ancestors”¹. The term was more recently deemed offensive and revised to be Ancestral Puebloan or Ancient Pueblo peoples by a group of tribal elders, but much of the previous literature

¹ Walters, Rogers 2001.

refers to the group by the name Anasazi. The Ancient Pueblo determination has also expanded to include not only the group formerly referred to as Anasazi, but also portions of the Mogollon culture geographic area. Schachner is careful to point out that although the regional identification suggests some sort of cultural unification, the Ancient Pueblo peoples represent a diversity of politics, religion, language, and history, which were nuanced by region and subgroup².

Inherently connected to the landscape of the region, the area inhabited by the Ancient Pueblo peoples is spread throughout the American Four Corners region, including areas in southwest Colorado, and north of the Rio Grande Valley³. The area has more modern ties to the Navajo, Pueblo, and Hopi peoples, who continue some of the artistic and architectural traditions. The architecture and building techniques of the Ancient Pueblo Peoples were developed using materials present in the landscape (primarily soil, water, and stone) and are closely related to Mogollon and Hohokam architectural heritages⁴. The settlements represented a diversity of sizes, but several major communities appeared to act as “capitals”, including large settlements at Chaco Canyon, Mesa Verde, and Pueblo Bonito. Living spaces were clustered into small communities and originally consisted of pit houses, which were dug into the earth about a meter to provide some shelter (fig. 1). Roofs were then constructed using stripped tree trunks with mud to provide insulation, and a hole in the roof structure provided ventilation and, at times, access to the interior. In addition to the domestic architectural spaces, the Ancient Pueblo peoples are known for *kivas* (fig. 2), which represented the belief that humans emerged through an opening in the earth after traveling through several underworlds. The *kivas* were circular and often lined in stone with a hole in the center, through which spirits may emerge, and were a social and religious gathering space. Each community could have several *kivas* scattered among the other buildings⁵.

Around 1190 CE, the Ancient Pueblo peoples began to move from the flat landscape of the area to the shelters formed within the surrounding cliffs⁶ (fig. 3). Within the cliff shelters, they built several architectural community complexes, primarily accessible by climbing down the cliff face. The cliff shelters provided substantial natural protection, but made bringing goods such as food and water into the communities challenging. The cliff period produced some spectacular architectural heritage that has survived at least in part, but the sites were only occupied for around 100 years before mass migrations took the Ancient Pueblo peoples from the area, leaving behind the enigmatic remains⁷.

² Schachner 2015, p. 53.

³ Schachner 2015.

⁴ Nabokov, Easton 1989.

⁵ Nabokov, Easton 1989, pp. 356-357.

⁶ Arnold 1980.

⁷ Arnold 1980; Nabokov, Easton 1989; Lekson, Cameron 1995.

2. *Interpreting the Ancient Pueblos*

Following the eventual abandonment of the sites by the Ancient Pueblo Peoples, many were able to remain largely intact as a result of their location, construction method, and the fact that the newer groups who moved to the area (primarily the Navajo and Ute peoples) did not take over inhabitation of the area out of a belief that the Ancient Pueblo spirits still dwelt there⁸. By the turn of the 20th century, these archaeological sites were of interest to local archaeologists and anthropologists, as well as looters and those interested in profit made from American Indian artifacts. Soon, interested tourists began following suit, representative of the emerging interest in the mysterious past of the southwest region. As tourism is inherently connected to economy, the opportunity for attracting money to the region and its inhabitants led to the attempted commercialization of regional archaeological sites, and the Ancient Pueblo peoples were no exception to this. The sites, however, were often remote and difficult to access, necessitating creativity in how to present the remains to the public, or preserve them from future destruction.

Pioneers of this process were Virginia Donaghe McClurg and her friend Lucy Peabody, who sought to preserve the architecture of the Ancient Pueblo peoples from looters, but also wanted to bring awareness of the unique traditions to the wider American public. McClurg was a writer and archaeological conservationist working with Ancient Pueblo sites and living in Colorado Springs, and had seen them looted for artifacts, destroying the architecture in the process. When McClurg arrived in the area, little was known by the public about the remains, and the land was controlled by the Ute Indians, with occasional expeditions by explorers traversing the difficult landscape⁹. After seeing her first artifacts from the Mesa Verde region, McClurg continued to travel to the area, conducting amateur archaeological surveys at several sites, and retaining some of the artifacts discovered¹⁰.

Recognizing the need for protection of the Ancient Pueblo sites, McClurg and Peabody set about lobbying then-President William McKinley for the creation of the national park in the late 1890s and the two women founded the Colorado Cliff Dwellings Association in 1900. Intending to secure a lease for the ruins, they traveled to Navajo Springs to speak with Ignacio, the Ute leader, but were unable to reach an agreement¹¹. It took several more years to pass a vote in Congress, but the Mesa Verde National Park was established in 1906 with a bill signed by President Theodore Roosevelt¹².

While the National Park created a way to preserve the Ancient Pueblo remains, McClurg was reportedly upset about the proposed system of administration and

⁸ Arnold 1980.

⁹ National Park Service n.d.

¹⁰ Finley 2010, p. 77.

¹¹ Smith 2009, p. 31.

¹² National Park Service n.d.; Finley 2010.

felt that the Colorado Cliff Dwellings Association would be a better administrator than the National Parks system. Rivalries among nearby cities flourished, as locals competed for tourism related to the remote ruins, and the administration of the area lacked professionalism, taking several more years for the growing pains to be resolved¹³. In the meantime, McClurg began focusing on another site, which would later challenge the relationship between tourism, authenticity, and preservation.

Gilbert McClurg, Virginia's husband and secretary for the Colorado Springs Chamber of Congress, was interested in the promotion of the area for tourism, as a benefit to the region. Despite Colorado Springs and Manitou Springs being located outside of the area associated with the Ancient Pueblo peoples, Gilbert McClurg, and eventually Virginia endorsed a project suggested by William Crosby and Harold Ashenburst to relocate and reconstruct an Ancient Pueblo ruin in the Manitou Springs vicinity. As Virginia Donaghe McClurg was a well-known proponent of the preservation of Ancient Pueblo architecture, Virginia was later blamed for the blatant commercialism of American Indian remains, despite her insistence that she was not financially involved and was seeking preservation of the remains and education of the public¹⁴.

The project, which would later become known as the Manitou Cliff Dwelling tourism site (fig. 4), was initiated in 1904, and involved the removal of Ancient Pueblo remains from a collapsed site in the Mesa Verde region to Manitou Springs, Colorado, where it was reconstructed under a naturally occurring cliff shelter. The Manitou Cliff Dwelling Museum identifies the stones as being from McElmo Canyon¹⁵, but Lovata also cites J. Walter Fewkes' account that they were originally part of the Blanchard Ruin Complex in Lebanon¹⁶. While the original site of the stones remains up for debate, it was at least several hundred miles from the Manitou Springs area, which was never home to the Ancient Pueblo peoples, and would never have housed a cliff shelter. The reconstruction of the remains in that location, and its intentions have, therefore, been the subject of a popular debate about the early role of Public Archaeology and the commercialization of American Indian cultural or religious sites.

The project was widely discussed in public newspapers, which claimed that the government was investigating the legality of the initial removal. A newspaper clipping saved in a book published by the Colorado Cliff Dwellings Association in 1907 cites William Crosby as the director of the project and suggests that the remains were intended to come from somewhere in Utah, reiterating that the project was known about by government officials:

Despite the fact that they have been warned by the United States government that any attempt to remove or tamper with Cliff Dwellers' ruins on public lands would be death

¹³ Smith 2009.

¹⁴ Smith 2005, p. 83; Finley 2010, p. 83.

¹⁵ Monroe n.d.

¹⁶ Fewkes 1919, p. 23; Lovata 2009, p. 63 and 2011, p. 197.

[sic] with to the extent of the law, the... men who are interested in placing a Cliff Dwellers' exhibition in a canyon at Manitou will go on with their plans... The plan to establish the exhibition caused no end of excitement in political circles in Utah and Washington¹⁷.

As the 1906 Antiquities Act had not yet been passed into law in America at the time of the deconstruction, there was little that the government might do to prevent the move, and every suggestion that the relocation would benefit both the architectural legacy of the Ancient Pueblo people and public education regarding artifacts and remains. The complex was considered instructive, allowing the public to better understand what was labeled the «mysteries of the race», but also important in enabling the United States to showcase heritage remains for which it was not previously known¹⁸. Cecil Dean's book of photographs from the opening of the new Manitou Cliff Dwelling tourism site in 1907 gives insight into the public mentality about the project and what it had to offer in the way of Public Archaeology, as well as provides insights about how the local white population viewed the modern American Indians. Dean, an archaeologist who, at the time, was known for his work on the Ancient Pueblo sites, writes that «to get a comprehensive idea of the Cliff Dwellers and to revel for a few hours in the mysteries of race that lived when the earth was young, one should visit the Ruins of the Cliff Dwellers at Manitou, Colorado»¹⁹. His writing describes the early purposes of Public Archaeology in the United States, to provide understanding alongside entertainment, both of which were achieved through the reconstruction in an area accessible for tourism.

3. *Public Archaeology, Tourism, or Both?*

Reports suggest that the privately-owned site was designed to compete with more remote and more authentic Ancient Pueblo architectural complexes, such as those housed in the newly-created Mesa Verde National Park. As the architecture was removed from a remote and difficult to access site, the reconstruction in a populated area reinforces the idea that the tourism potential of the site weighed alongside the preservation. Troy Lovata, a researcher on archaeological tourism, suggests that the representation weighs heavily in favor of tourism and that preservation was secondary to the development of the site: «The site is a fake. The site was conceived to match a growing interest in Southwestern prehistory. It proved popular and persists, in part, because of the idea of the Anasazi is so attractive»²⁰. In the theme of Public Archaeology,

¹⁷ Dean 1907, p. 2.

¹⁸ Dean 1907, pp. 28-29.

¹⁹ Dean 1907, p. 29.

²⁰ Lovata 2011, p. 195.

which stands to educate the public on heritage or historical traditions through accessibility, the Manitou Cliff Dwellings present a Public Archaeology conundrum: the architecture is reconstructed and placed into a context that is entirely fake and located in an area of the country that would never have had a cliff dwelling. As the context is confused, but the site is rebuilt from authentic material, can it be considered a historical or heritage site, since the “history” is, in part, fabricated?

Following the initial success of the tourism site, local operators continued to promote the Manitou Cliff Dwelling as authentic, making it difficult for the public to recognize that it was a reconstruction. In the 1940s, the superintendent of Mesa Verde National Park lamented that visitors often arrived at the Manitou Cliff Dwellings before coming to the park with preconceptions driven by their experience in Manitou Springs (fig. 5):

A number of park visitors complained that they had been misled by falsehoods about Mesa Verde—for instance, that a trip to the ruins necessitated a horseback ride of many miles over poor trails with no guides. The Manitou Springs folks also boasted that the ruins ‘can’t compare with theirs’. The superintendent lamented that, despite many past attempts by Mesa Verde personnel to minimize or correct this situation, little had been accomplished. These fake ruins were still represented as genuine by the private owners: “Evidently their oral advertising continues as unscrupulous as ever. Of course, persons who subsequently come to Mesa Verde ‘see the light’”²¹.

The Manitou Cliff Dwelling began as a privately-owned museum, and retains this quality, necessitating revenue to continue to function or conserve the materials housed there. It is, therefore, advantageous to attract tourism by focusing on the authenticities of the site, while downplaying the other less-savory characteristics. While the museum no longer discourages visitors from traveling to Mesa Verde, it is careful to present the site as an authentic ruin, but the website now elaborates on its origins near Mesa Verde and not *in situ* at Manitou Springs, and also addresses methods of reconstruction, in which the original stones were put in place using concrete mortar instead of the adobe that would have been used by the Ancient Pueblo peoples²². Despite the method of reconstruction differing from an intact cliff dwelling, there is no aesthetic indication that the site is reconstructed, which would be characteristic in most modern reconstructions. The result means that many non-specialized visitors do not distinguish the site as a reconstruction, which sets a confusing precedent for other public archaeological sites. In a 1999 report from traveler Jeff Clark, he describes the dwelling as «preserved in excellent condition» and is particularly excited by the opportunity to «touch and feel the exhibits»²³. He refers to the opportunity to climb through the dwelling, which is a rare opportunity for

²¹ Smith 2002.

²² See: <<https://www.cliffdwellingsmuseum.com/history/>>, 05.30.2019.

²³ Clark 1999, p. 34.

most archaeological sites, where the architecture often remains behind barriers. But, because the cliff dwelling is not actually an archaeological site, the public has unprecedented access (fig. 6). Several visitor reviews on Trip Advisor from 2019²⁴ agree that the ability to walk through the dwelling is a high point of the experience, with one writing that «the most important feature of the Manitou Cliff Dwellings is that it is interactive. You can go into the dwellings. Each room and section has a sign explaining how the area was used»²⁵. While the purpose of Public Archaeology is to make these types of histories interactive and available to the public, allowing visitors to touch a perceived historical site may provide an expectation that other authentic historical sites in region may be as accessible, and disappointment when some are not, not to mention the difficulties in preservation that this might raise. Mesa Verde National Park does allow visitors to get close to the cliff dwellings for viewing, but access to the authentic architectural remains is prohibited, and the sites are not as accessible as the Manitou Cliff Dwellings, which can be accessed directly from the parking lot (fig. 7).

Clark's account also mentions the people who «originally inhabited the dwelling»²⁶, despite the fact that this was not the original location of the stones, suggesting that his impression of the site was that it was original and *in situ*. Several visitor reviews on Trip Advisor from 2019 also give this impression, with one visitor writing: «really impressive to see these cliff homes and what great shape they are in»²⁷. Visitors not interpreting reconstructions as modern is a common issue when they are not properly or publicly identified, seemingly giving the impression that they have survived intact for several hundred years.

²⁴ Trip Advisor and similar travel review sites provide a wealth of information about the honest impressions of visitors to heritage or historical sites. As all reviews are voluntarily made and conducted from the privacy of a visitor's own device, they may feel less pressure to leave good reviews and may be more honest in their assessment than surveys conducted by staff at the site. It is, however, not a controlled environment for response, and does not provide specific questions for visitors to answer, meaning that much of the data may be unusable if the site is hoping that visitors address particular elements. The historical site also has a way to respond to reviews on Trip Advisor, so this may also provide a bias in the way that visitors review a heritage site.

²⁵ *Fun way to learn early American History* (Arcticgardener, Trip Advisor Manitou Cliff Dwellings Forum, <https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g33537-d458068-Reviews-or10-Manitou_Cliff_Dwellings-Manitou_Springs_El_Paso_County_Colorado.html>, 05.31.2019). See also: *Worthwhile Visit* (Jeanne77b); *Interesting, small, pricey* (V8288Tangelom); *Without a doubt, an "excellent" rating* (Jay R) from the Manitou Cliff Dwellings Forum.

²⁶ Clark 1999, p. 34.

²⁷ *Quick Sightseeing* (Jane-ElleB, Trip Advisor Manitou Cliff Dwellings Forum, <https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g33537-d458068-Reviews-Manitou_Cliff_Dwellings-Manitou_Springs_El_Paso_County_Colorado.html>, 05.31.2019).

4. *Representing Indigenous Populations*

Also problematic is the reconstruction and interpretation of other types of American Indian architecture alongside the cliff dwelling. The assembled architectural pieces included a *tipi* from the plains (fig. 8), a multi-story pueblo acquired near Taos, New Mexico (not used for four different museums and the gift shop) (fig. 9), and a Mesa store house, which were reconstructed around the cliff dwelling. These other architectural artifacts are largely unrelated to the cliff dwelling, but Taos-style pueblo was designed to showcase the architecture of the suggested Ancient Pueblo descendants in New Mexico. All are located in close proximity to the dwelling, which suggests a relationship to the area that is inauthentic. As with the dwelling, the *tipi* would not have been situated near the Manitou Springs geographic area, but its current location gives visitors the opposite impression. While the site does identify the architectural pieces individually, their inclusion at the Manitou Cliff Dwellings site seems to imply that the museum covers a broad theme of “native” or “Indian”, which does not allow for visitors to truly understand the nuances of the different groups and context from which these artifacts were acquired. Unlike specific tribal museums, such as the Museum of the Cherokee Indian in Oklahoma, the interpreting authority were archaeologists and not tribal members, so this imposition of heritage concepts was coming from the outside. This outsider interpretation presents a challenge that heritage professionals focused on indigenous American or American Indian culture have often encountered, as many early sites were excavated and museums developed by non-indigenous archaeologists and professionals.

While the idea behind the reconstruction and its implementation was conducted by William McClurg, the museum has worked with American Indian populations, who perform at the site wearing authentic clothing in a specially designated performance space, since its inception. The performers were local Taos Pueblo Indians, who initially lived in the reconstructed pueblo on the site (fig. 10). The performers no longer live on site since the pueblo has been converted into the museum, but the same family has been performing traditional dancing at the cliff dwelling since 1907²⁸.

Michael J. Kimball makes a distinction between the involvement of the heritage population at the Manitou Cliff Dwellings, and that of the involvement of the Red Willow People, modern inhabitants at the Taos Pueblo. The Red Willow People maintain the sanctity of particular cultural or religious customs, and while they share these with audiences for the purposes of interpretation, the pueblo remains as a functioning community, imposing regulations for tourism so as not to disturb or interrupt these purposes. The pueblos function as a heritage site, but not one that is exploitive of the populations, and instead

²⁸ Christian 1992.

in the control of that population. In contrast, Kimball finds the Manitou Cliff Dwelling to be exploitive, particularly with regard to the kivas, and their photography and access, and the promotion of educational programs on wolf behavior, as wolves have long been romanticized as associated with generic Indian populations²⁹.

The engagement of modern American Indian populations in the Manitou Cliff Dwelling interpretation does add some authenticity to the site, while also ensuring that the interpreted community has a role in how they are represented. This engagement has not always prevented visitors from perceiving and reinforcing stereotypes which have often plagued ethnic or cultural museums. While some would suggest that one of the purposes of travel is to broaden one's personal understanding of other cultures, a study by Laxson in 1991 suggests that instead, visitors' encounters with American Indians at museums devoted to indigenous culture reinforced visitors' believed ethnocentrism³⁰. Popular representations, such as those in fictional literature, film, or television, of the Ancient Pueblo peoples also drive an impression of the population that is constructed by non-indigenous actors. Richard Ellis cites popular books by Louis L'Amour and Tony Hillerman that situate stories among the Ancient Pueblo landscape, where early films also found inspiration³¹. These were much more widely available to the public than authentic information about the groups, helping to create a pseudo-historical context from popular media.

For the United States, a turning point came in the imposed heritage and interpretation of indigenous populations with the construction of the National Museum of the American Indian as part of the Smithsonian Institution. The museum has worked closely with different indigenous groups to repatriate important religious artifacts and human remains once held in the museum, and consult on the interpretation and cultural care of other artifacts³². Particularly, in 1995, the museum worked to assess the waiting human remains in its collection to identify and rebury them in accordance with tribal traditions. Human remains have been a contentious problem for early archaeological sites like the Ancient Pueblo ones, as burials were often excavated and at times displayed. A record of excavation of cliff dweller sites from 1891 lists 40 anthropological discoveries, including human skulls, bones, and hair, categorized similarly to the ceramic, wicker, and leather artifacts also found, as well as a photograph of a "mummy" of a woman also from one of the excavation sites³³. Similar "artifacts" were originally displayed at the Manitou Cliff Dwelling site, but have since been replaced by replicas. The cataloging of human remains as akin to artifacts has been problematic, as these are considered ancestors of living indigenous

²⁹ Kimball 2017.

³⁰ Laxson 1991.

³¹ Ellis 1997.

³² Rosoff 1998.

³³ Green 1891.

populations and their display dehumanizes not only the ancient population, but modern peoples as well. Even displaying the replica skulls in the Manitou Cliff Dwelling museum suggests that the benefit of viewing them for tourists takes precedence over the offense it may cause to indigenous populations.

These types of issues are characterized by the concept of colonial archaeology in the United States, where non-indigenous populations excavated and documented American Indian sites. Without a direct personal investment in the materials, human remains and other important religious artifacts were looted or displayed in ways contrary to the sacredness of the objects themselves. More recently, museums dedicated to indigenous populations or sites have striven to decolonize these practices, by engaging tribal populations in the management or interpretive process³⁴.

To avoid these types of issues, many indigenous groups are focused on self-representation, with the intention of fighting existent stereotypes and reinforcing authentic indigenous practices to provide a better understanding to outside populations³⁵. Individual tribal and nation museums make distinctions among different ethnic, cultural, language, and religious groups, and help reinforce these different traditions for a visiting audience. In self-representing, the indigenous group is able to control the dialogue and representation, ensuring that the interpretation is relevant, accurate, and authentic. The museum can then be thought of as an extension of the culture, with personal investment by indigenous groups.

5. The Plurality of Public Archaeology and Authenticity

Although the Manitou Cliff Dwelling represents an early attempt at archaeological interpretation and public engagement, much modern criticism focuses on the lack of authenticity value associated with the complex and its strategies of tourism promotion. The site as a fake does not align with current heritage practices, which seek minimal reconstruction in favor of more non-invasive strategies. Yet, if viewed through the virtual reality or constructed environment lens, the reconstruction provides an immersive experience to help visitors understanding the dynamics of the architectural construction, and spatial arrangement of a cliff dweller architectural program. While not authentically ancient, the reconstruction could be considered on par with a virtual reconstruction, but with an added ambiance and sensory experience. The problem lies in the presentation of the site as authentic, unlike a virtual or enhanced experience, which inherently acknowledges that it is a reconstruction.

³⁴ Lonetree 2012.

³⁵ Lawlor 2006.

Were the Manitou Cliff Dwelling to recategorize itself as a form of interpretation for spatial understanding and architectural history, its legacy as a reconstruction would not matter nearly as much as it currently does, presenting itself to visitors as an accessible ruin.

This is where Lovata finds the most authenticity with the Manitou Cliff Dwelling. Although he is explicit that the construction itself is a fake, for tourists, the ability to interact with the site gives it an authenticity that surpasses that of other, older and *in situ* archaeological sites³⁶. This type of authenticity is more complex and nuanced than the objective authenticity of most archaeological sites, but no less important to the understanding of Public Archaeology, as it is, inherently, for the people. Lovata suggests that the Cliff Dwelling fulfills its purpose, and, much like a virtual environment, there is a human facet to the site that is difficult to achieve where preservation is the primary concern and visitors are kept away from ancient remains³⁷.

Despite the modern criticism, the Manitou Cliff Dwelling does represent a legacy of Public Archaeology in America, and one of the rare early examples of ethnographic museums and their diverging functions. The need for a plurality of a museum's purposes (preservation, tourism, interpretation, engagement) is a common theme in Public Archaeology, where entertainment and education can be in competition. Where museums dedicated to indigenous populations are concerned, the added facet of descendant community engagement can enhance the experience for both non-specialized visitors and the indigenous populations, helping to create a well-rounded and informative interpretation. Without this intervention to distinctly address the pluralities of purpose, however, sites may become just another "tourist trap", facilitating the commercialization of cultures, and muddying our understanding of world history.

References / Riferimenti bibliografici

- Arnold C. (1980), *The Ancient Cliff Dwellers of Mesa Verde*, New York: Clarion Books.
- Christian T. (1992), *Museum shows life at the cliff*, «Globe & Mail», 23 September.
- Clark J. (1999), *Rocky Mountain High and Denver Delights*, «American Federation of Aviculture Watchbird», 26, n. 3, pp. 33-35.
- Dean C. (1907), *Historical Facts of the Ancient Cliff Dwellers and a Glimpse of the Ruins and Canon at Manitou*, Manitou, CO: The Manitou Cliff Dwellers' Ruins Co.

³⁶ Lovata 2007.

³⁷ Gilbert 2017.

- Ellis R. (1997), *The Changing Image of the Anasazi World in American Imagination*, in *Anasazi Architecture and American Design*, edited by B. Morrow, V. Price, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, pp. 16-23.
- Fewkes J. (1919), *Prehistoric Villages, Castles, and Towers of Southwestern Colorado*, «Bureau of American Athnology Bulletin», n. 70, pp. 1-79.
- Finley J. (2010), *Virginia Donaghe McClurg: Mesa Verde Crusader*, in *Extraordinary Women of the Rocky Mountain West*, edited by T. Blevins, D. Daily, C. Nicholl, C.P. Otto, K. Scott Sturdevant, Pikes Peak, CO: Pikes Peak Library District, pp. 75-88.
- Gilbert S. (2017), *Perceived Realism of Virtual Environments Depends on Authenticity*, «Presence», 25, n. 4, pp. 322-324.
- Green C. (1891), *Catalogue of a unique collection of Cliff Dweller relics taken from the lately discovered ruins of southwestern Colorado and adjacent part of Utah, New Mexico and Arizona: scientifically estimated to be the oldest relics in the world: a short history of the strange race, region and ruins*, Chicago, IL: Art Institute of Chicago.
- Kimball M. (2017), *Heritage Place Building Theory, Heritage Impact Assessment and the Role of the Sacred Dimension*, «Journal of Heritage Management», 2, n. 1, pp. 1-18.
- Lawlor M. (2006), *Public Native America: Tribal Self-representations in Casinos, Museums, and Powwows*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Laxson J. (1991), *How “we” see “them”: Tourism and Native Americans*, «Annals of Tourism Research», 18, n. 3, pp. 365-391.
- Lekson S., Cameron C. (1995), *The Abandonment of Chaco Canyon, the Mesa Verde Migrations, and the Reorganization of the Pueblo World*, «Journal of Anthropological Archaeology», 14, n. 2, pp. 184-202.
- Lonetree A. (2012), *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Lovata T. (2011), *Archaeology as Built for the Tourists: The Anasazi Cliff Dwellings of Manitou Springs, Colorado*, «International Journal of Historical Archaeology», n. 15, pp. 194-205.
- Lovata T. (2009), *The Fake Anasazi of Manitou Springs, Colorado: A Study in Archaeology*, «Southwestern Lore», n. 75, pp. 62-70.
- Monroe U. (n.d.), *The Manitou Cliff Dwellings Museum*, Manitou Springs, CO: The Manitou Cliff Dwellings Museum.
- Nabokov P., Easton R. (1989), *Native American Architecture*, Oxford: Oxford University Press.
- National Park Service (n.d.), *Mesa Verde National Park Timeline*, Washington DC: National Park Service.
- Rosoff N. (1998), *Integrating Native Views into Museum Procedures: Hope*

- and Practice at the National Museum of the American Indian*, «Museum Anthropology», 22, n. 1, pp. 33-42.
- Schachner G. (2015), *Ancestral Pueblo Archaeology: The Value of Synthesis*, «Journal of Archaeological Research», n. 23, pp. 49-113.
- Smith D. (2002), *Mesa Verde National Park: Shadows of the Centuries Revised Edition*, Boulder, CO: University Press of Colorado, <https://www.nps.gov/parkhistory/online_books/smith/index.htm>, 05.30.2019.
- Smith D. (2005), *Women to the Rescue*, Durango, CO: Durango Harold Small Press.
- Smith D. (2009), *Mesa Verde National Park*, Charleston SC: Arcadia Publishing.
- Walters H., Rogers H. (2001), *Anasazi and 'Anaasázi: Two Words, Two Cultures*, «Journal of Southwestern Anthropology and History», 66, n. 6, pp. 317-326.

Appendix

Fig. 1. An excavated pit house within Mesa Verde National Park (photograph by author, 2013)



Fig. 2. An excavated kiva within Mesa Verde National Park (photograph by author, 2013)

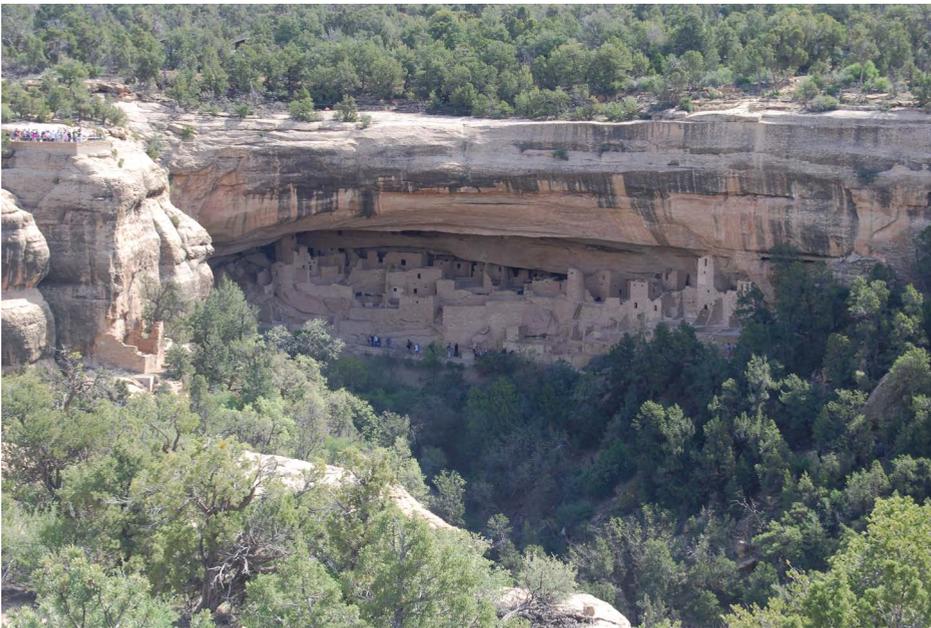


Fig. 3. So-called Cliff Palace in Mesa Verde National Park (photograph by author, 2013)



Fig. 4. Manitou Cliff Dwelling tourism site (photograph by author, 2013)

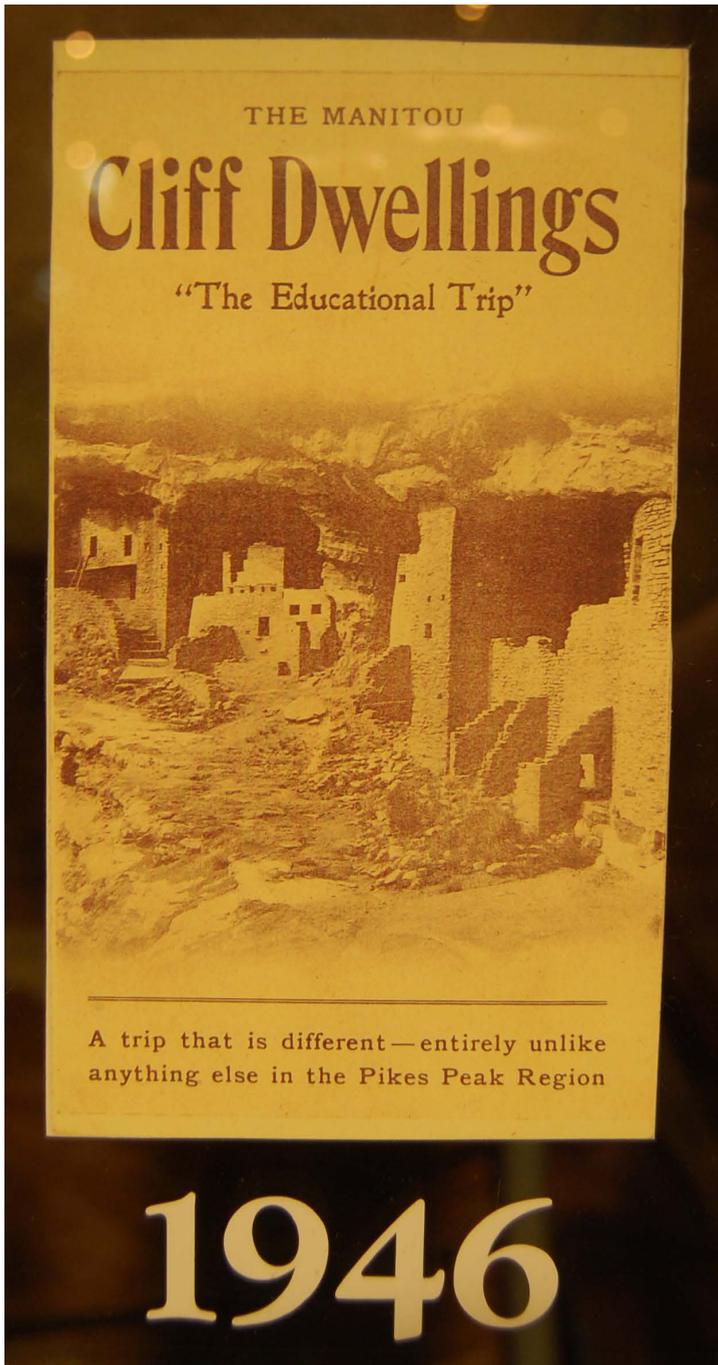


Fig. 5. An advertisement from 1946 that is featured in the Manitou Cliff Dwelling Museum, describing the site as «educational» and «entirely unlike anything else in the Pikes Peak Region» (photograph by author, 2013)



Fig. 6. A tourist looking inside one of the windows on the second story of the Manitou Cliff Dwelling (photograph by author, 2013)



Fig. 7. View of the proximity of the Manitou Cliff Dwelling site to the parking lot (photograph by author, 2013)

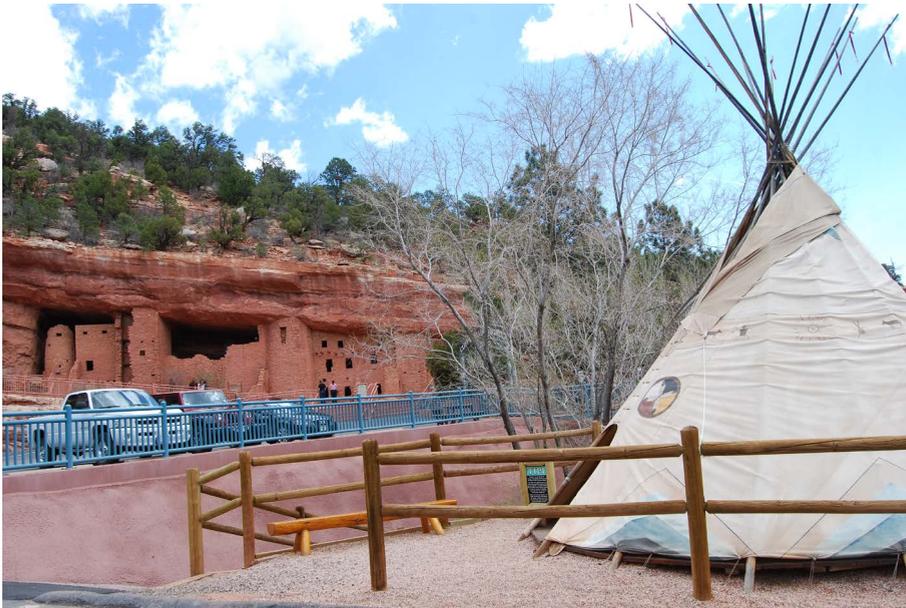
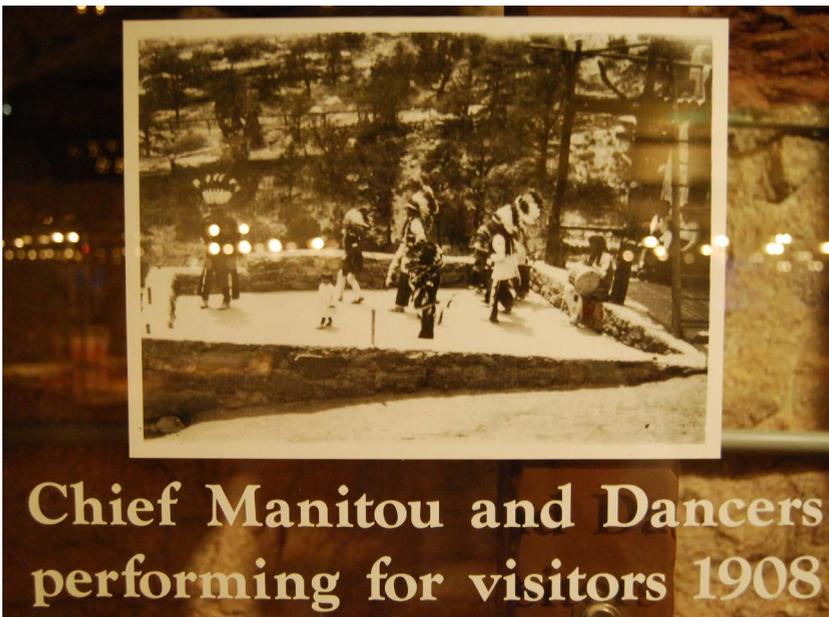


Fig. 8. A *tipi* reconstructed in the complex with the Manitou Cliff Dwelling. A sign next to it indicates that «though it was not used by the Anasazi most consider the Tipi as the dwelling of North American Indians» (photograph by author, 2013)



Fig. 9. The large pueblo that was constructed in 1898 in the style of the Taos Pueblos. The structure now houses the associated museums and gift shop (photograph by author, 2013)



**Chief Manitou and Dancers
performing for visitors 1908**

Fig. 10. A photograph displayed in the Manitou Cliff Dwelling Museum showing the participating of the Taos Indians in traditional dancing for visitors early in the history of the tourism site (photograph by author, 2013)

Il Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa: dalla fruizione tradizionale alle piattaforme digitali

Federica Maria Chiara Santagati*

Abstract

Nato dall'originario nucleo collezionistico settecentesco del fondo Logoteta, divenuto Museo Civico (1809), Museo Archeologico Nazionale (1878) e infine Museo Regionale (1975-1980), il Museo Archeologico Paolo Orsi è stato oggetto di numerosi allestimenti e ordinamenti che svelano le diverse forme del museo nel corso del tempo e, dunque, dei suoi modelli di comunicazione al pubblico: dagli allestimenti di tipo antiquario e di ordinamento tipologico ai nuovi criteri espositivi. Grandi archeologi come Luigi Bernabò Brea hanno cominciato, già negli anni Cinquanta, a dedicarsi a una fruizione degli spazi museali più attenta all'educazione al patrimonio e alle esigenze del grande pubblico. Per raggiungere questi

* Federica Maria Chiara Santagati, ricercatore di Museologia, Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, p.zza Dante 32, 95124 Catania, e-mail: fsantagati@tiscali.it.

All'architetto Donatella Aprile, Soprintendente per i beni culturali e ambientali di Siracusa, va un particolare ringraziamento per la cortesia e il proficuo scambio di informazioni; si ringraziano inoltre la Dott.ssa Giuseppina Monterosso e la Dott.ssa Angela Maria Manenti, funzionari direttivi archeologi del Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, per le informazioni generosamente fornite. Agli studiosi e amici Filippo Stanco (Università di Catania, Dipartimento di Matematica e Informatica) e Davide Tanasi (University of South Florida, Institute for Digital Exploration) esprimo la mia gratitudine per i consigli e le indicazioni bibliografiche.

obiettivi oggi il Museo si avvale, oltre delle visite “tradizionali” e dei social network, anche della navigazione/virtual tour attraverso Google Street View e della multiforme piattaforma izi.TRAVEL. Si tratta di un percorso avviato da alcuni anni, frutto della collaborazione di ricercatori indipendenti e di studiosi afferenti a vari enti (Università di Catania, l’Institute for Digital Exploration dell’University of South Florida e il Museo Regionale Paolo Orsi). Malgrado queste premesse, il sistema burocratico-amministrativo regionale non è in grado di sostenere un funzionamento soddisfacente della struttura museale.

Born from the original eighteenth-century collection of the Logoteta collection, which made up the Civic Museum (1809), the National Archaeological Museum (1878) and finally the Regional Museum (1975-1980), the Paolo Orsi Archaeological Museum has been the subject of numerous and different installations. The museum arrangements reveal its different forms over the years and, specifically, its communication models to the public: from the antiquarian and typological arrangements to the new exhibition criteria (used in the last building, specifically designed in the park of Villa Landolina). Great archaeologists such as Luigi Bernabò Brea began in the fifties to rethink a fruition of museum spaces more attentive to heritage education and to the needs of the public. To achieve these goals today the Museum uses, in addition to the “traditional” visits, social networks and navigation/virtual tours through Google Street View and the multi-platform izi.TRAVEL. The project started some years ago as a result of the collaboration among independent researchers and scholars from various institutions (University of Catania, the Institute for Digital Exploration of the University of South Florida and the Regional Museum Paolo Orsi). In spite of the encouraging premises, the regional administrative system is not up to providing a satisfactory support to the museum structural needs.

1. *Introduzione*

Il Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa rappresenta l’ultima metamorfosi di un’istituzione museale che ha antiche radici, in quanto frutto di un’evoluzione dal Museo Civico della città aretusea (1809) al successivo Museo Archeologico Nazionale di Siracusa (1878), sino all’odierno istituto regionale. Le raccolte confluite al Paolo Orsi furono costituite in alcuni casi fra Settecento e Ottocento, anche grazie all’acquisizione di collezioni private che contribuirono all’accrescimento del patrimonio del Museo (oltre gli scavi condotti dagli enti pubblici preposti).

Siracusa è stata un’area che ha attratto grandi archeologi, aperti all’innovazione in più direzioni, dal campo prettamente archeologico delle metodologie di scavo a quello della comunicazione della ricerca, o ancora a quello dei criteri espositivi. Interventi di scavo e di ricerca (svolti in condizioni spesso di grande difficoltà) effettuati anche da studiosi stranieri, con i quali Luigi Bernabò Brea, uno dei direttori più illuminati del Museo, aveva intrapreso lunghi e intensi rapporti di collaborazione scientifica a livello internazionale. Per tale spirito progressista, fuori dai consueti tracciati del tempo, ripercorrendo la storia del Museo Paolo Orsi, cercheremo di concentrarci sugli aspetti più innovativi che hanno caratterizzato l’itinerario dell’istituzione museale aretusea verso buone pratiche di fruizione e coinvolgimento del pubblico (in tempi in cui ancora

l'archeologia non era definita “pubblica”¹) con strumenti ovviamente lontani da quelli odierni. Seguendo questo percorso arriveremo agli anni più recenti, quando invece è stato soprattutto l'interesse per l'educazione al patrimonio e per la comunicazione multimediale a far sì che anche al Paolo Orsi, come nel resto d'Italia, molti archeologi, nella cornice delle *digital humanities*, si siano accostati all'informatica². Il Museo Paolo Orsi ha attivato una nuova comunicazione col pubblico per stare al passo coi tempi, malgrado la macchina amministrativa da cui dipende sembri muoversi con qualche difficoltà.

2. *Le fasi del Museo Civico e del Museo Nazionale*

Il Museo Civico di Siracusa deve i suoi inizi al cavaliere Saverio Landolina Nava (1743-1814)³, un siracusano che raccolse i reperti provenienti dagli scavi da lui stesso compiuti nella città aretusea, che costituiranno uno dei primi nuclei della raccolta archeologica⁴ del futuro Museo Civico. Il progetto di costruire un museo, tanto desiderato da Landolina, compirà un grande passo avanti nel 1809, quando il vescovo Filippo Maria Trigona, appassionato di antiquaria, decise di mettere a disposizione alcuni locali del seminario e di donare al museo la pregevole raccolta⁵ appartenuta al canonico Giuseppe Logoteta (1749-1809)⁶. In quello stesso anno, dalla Segreteria di Stato si dava comunicazione al Landolina di voler approvare l'istituzione del Museo Civico⁷ (arricchito dalle donazioni dello stesso Saverio Landolina⁸, del vescovo Giovan

¹ Per una efficace sintesi del concetto di archeologia pubblica, delle sue varie scuole e interpretazioni (italiane e straniere), cfr. Bonacchi 2014.

² La categoria degli archeologi italiani che si interessano agli sviluppi dell'informatica applicata all'archeologia è in forte espansione ormai da decenni, lo dimostrano, ad esempio, la rivista «Archeologia e calcolatori» attiva dal 1990 e la pubblicazione Forte 1999.

³ Dal luglio del 1787 il Landolina aveva ricoperto la carica di Commissario e Custode delle Antichità di Siracusa e del suo territorio e nell'aprile del 1803 fu nominato Regio Custode delle Antichità del Val di Noto e del Val Demone. Cfr. Russo 2007, p. 49. Per una ricostruzione degli interessi culturali e dei contatti (anche con esponenti di importanti musei italiani) di Landolina, cfr. Gazzè 2014.

⁴ Fra questi reperti, la statua della Venere Anadiomede, da allora denominata “Venere Landolina” dal nome del suo scopritore. Cfr. Maucri 1914, p. 3.

⁵ Il vescovo la comprò dagli eredi del canonico per evitare che fosse dispersa. La collezione era stata costituita prevalentemente a fine Settecento, e contemplava manoscritti, medaglie, monete, iscrizioni, vasi ed altri reperti archeologici; sull'entità di tale collezione si veda l'atto rogato il 29 agosto del 1809 dal notaio Francesco Saverio Salibra, pubblicato in Guzzetta 2012, pp. 109-112, doc. 1.

⁶ Giuseppe Logoteta era il responsabile della Biblioteca Alagoniana. Cfr. Voza 2004, p. 37.

⁷ Cfr. Agnello 1968.

⁸ La collezione del Landolina comprendeva «squisite medaglie, numerose pregevoli corniole, calcidari, graniti, agate, onici diaspri, amatiste, zaffiri adorni di bellissime figure, e massime quelle distinte per greche epigrafi» (Di Paola Avolio 1829, p. 9).

Battista Alagona, di Giuseppe Capodiceci⁹, insieme ad acquisizioni di altra provenienza¹⁰), inaugurato nell'aprile del 1811 (fig. 1). Saverio Landolina fece istanza affinché al Museo fosse assegnata la figura di un antiquario che potesse non solo operare nel ruolo di conservatore delle opere, ma anche tenere lezioni di storia patria e di antiquaria ai visitatori e soprattutto ai giovani¹¹.

Dopo l'Unità d'Italia si effettueranno altri scavi e arriveranno altre donazioni che determineranno la decisione di trovare una sede museale più ampia¹². Fu così che nel 1875 venne stipulata una convenzione tra il Governo e il Comune (diventa decreto il 24 giugno 1876) per la costruzione di un edificio in piazza Duomo, a Ortigia, su progetto di Luigi Mauceri¹³, nell'area dell'ex convento-ospedale Fatebenefratelli¹⁴. Il Re Umberto I di Savoia lo dichiarò Museo Archeologico Nazionale nel giugno del 1878; l'edificio venne inaugurato nell'aprile del 1886¹⁵ e la nuova istituzione museale ebbe come direttore l'ingegnere Francesco Saverio Cavallari (già direttore della stessa istituzione museale civica)¹⁶. Furono aperte cinque sale al pubblico, ordinate secondo un criterio tipologico: la sala dell'epigrafia e delle sculture cristiane delle catacombe, la sala della statuaria, la sala dei frammenti greco-romani, la sala della ceramica e la tribuna della Venere¹⁷.

Nel 1888 arrivò a Siracusa Paolo Orsi¹⁸, archeologo trentino nominato Ispettore di terza classe degli Scavi, musei e gallerie del Regno, che dal 1891 divenne direttore del museo¹⁹; le raccolte dell'istituzione museale aretusea si arricchirono enormemente grazie agli scavi effettuati sotto la guida del nuovo direttore²⁰, e nella loro esposizione all'interno del Museo mantennero un ordinamento prevalentemente tipologico. Questa la suddivisione in sale del piano terreno: sala I raccolta cristiano-bizantina; sala II medioevo e arte moderna; sala III epigrafia classica; sala IV urne e sarcofagi; sala V frammenti

⁹ «Capodiceci, a molti altri pezzi regalati al novello museo ha unito altresì la base di una gran colonna di marmo [...]. Dono inoltre di questo medesimo benemerito cittadino sono alcune pitture cristiane, che si possono riferire al secolo settimo [...]. Ragguardevole la raccolta di greche pitture in tavola [...] e di parecchi dittici e trittici» (Cannarella 1928, p. 7).

¹⁰ Fra questi il prezioso medagliere raccolto dal canonico Antonino Lentini, gli oggetti e le monete antiche del cavaliere Vincenzo Mirabella, le collezioni Bonanni, e quella del conte Cesare Gaetani della Torre. Cfr. Ciurcina 2008, pp. 50-51.

¹¹ Cfr. Agnello 1968, p. 47. Fra i tanti rapporti che Landolina coltivava, uno era con Tommaso Puccini (1749-1811), direttore della Galleria degli Uffizi; cfr. Gazzè 2014, p. 201.

¹² Cfr. Parlato 1919, p. 277.

¹³ Cfr. Lamagna 2014, p. 14.

¹⁴ Cfr. Ciurcina 2008, p. 52.

¹⁵ Cfr. Libertini 1929, p. 9; Guzzetta 2012, p. 60, nota 69.

¹⁶ Cfr. Patroni 1896, p. 52.

¹⁷ Cfr. Voza 1987.

¹⁸ Orsi ebbe il grande merito di redigere la prima classificazione della preistoria siciliana, articolata nel neolitico di Stentinello e in quattro periodi siculi; individuò inoltre, per primo, tracce del passaggio della civiltà micenea in Sicilia. Cfr. Calloud 2013.

¹⁹ Dal 1895 al 1907 l'Orsi ricoprì il ruolo di «direttore effettivo» del Museo.

²⁰ Cfr. Patroni 1896, p. 8.

architettonici; sala VI statuaria; sala VII frammenti greco-romani; sala VIII tribuna della Venere²¹. Al piano superiore erano presenti le sale con le raccolte sicule (preelleniche), e i reperti greci (disposti in parte secondo un ordinamento topografico di rinvenimento); l'*antiquarium* (materiali di epoche differenti); i reperti greci (di varia provenienza ed epoca); la ricca collezione numismatica e i ritrovamenti effettuati a Centuripe, sistemati per lo più in armadi, scaffali, bacheche²². Ma l'ordinamento tipologico del Museo appariva in contrasto con l'assetto storico-archeologico delle epoche preistoriche e protostoriche (ma anche di epoche successive rappresentate nelle raccolte del Museo) studiato proprio da Orsi²³ e da lui stesso preso in considerazione al momento dello scavo condotto in modo stratigrafico²⁴. Un'ulteriore difficoltà nel pianificare l'esposizione era costituita dall'edificio, che non consentiva agio all'esposizione di tutti i reperti²⁵; lo spazio espositivo era infatti fortemente sottodimensionato rispetto alla quantità di opere da esporre, rese quindi non facilmente "leggibili" al pubblico. Un attento osservatore, l'archeologo Giovanni Patroni, nel 1896, così giudicò:

Così in uno spazio ristretto vedesi riassunta la storia dell'uomo, dalla sua comparsa in questa plaga orientale della Sicilia fino ai nostri giorni. Questo carattere del Museo siracusano, in cui più che l'oggetto singolo ha valore il complesso, è difficile a cogliersi da un visitatore anche colto; e, mentre l'archeologo trova nella eccellente classificazione tutta la chiarezza necessaria alla pronta percezione dei dati esposti ai suoi sguardi, il pubblico sente il bisogno di una guida, di una illustrazione che, nella scarsità di oggetti che si impongano da sé all'ammirazione estetica, appaghi la curiosità intellettuale, e faccia intendere il valore di ciò che si vede e che altrimenti non sarebbe apprezzato²⁶.

Nel 1933 il successore di Paolo Orsi, come Soprintendente e come direttore del Museo, sarà Giuseppe Cultrera, che diede avvio fra il 1940 e il 1941 al ricovero dei materiali del Museo nelle gallerie di Castello Eurialo, per ovviare al pericolo dei bombardamenti²⁷.

Nel 1941, da Genova, era arrivato a Siracusa Luigi Bernabò Brea²⁸ alla direzione del Museo, in sostituzione di Giuseppe Cultrera; Bernabò Brea, che

²¹ Cfr. Mauceri 1914, p. 15.

²² Ivi, pp. 20-24.

²³ Cfr. in questo articolo nota 18.

²⁴ L'ordinamento per civiltà e settori geografici risultò all'Orsi difficile da tradurre in esposizione. Cfr. Voza 2004, p. 40.

²⁵ Cfr. Pelagatti 2004, p. 11.

²⁶ Patroni 1896, p. 24.

²⁷ A Cultrera è stato di recente attribuito l'avvio di tale spostamento di reperti da tre studiosi (Anita Crispino, Beatrice Basile, Rosa Lanteri); Bernabò Brea continuò successivamente tale operazione. Cfr. Crispino, Basile 2017, p. 57; Lanteri 2017, p. 179.

²⁸ Dalla Liguria Bernabò Brea portava con sé anche l'esperienza di scavo alle Arene Candide (Finale Ligure), effettuata durante i primi anni Quaranta ed esempio di scavo stratigrafico di fondamentale importanza per l'archeologia italiana, come quello di Nino Lamboglia (fondatore dell'Istituto Internazionale di Studi Liguri) alla fine degli anni Trenta a *Albintimilium* (Ventimiglia).

aveva preso servizio nel momento difficilissimo del conflitto mondiale²⁹, si trovò anche a dover affrontare la difficile riapertura del museo archeologico dopo la guerra (1948), dovendo recuperare i reperti, fare una revisione di tutti i materiali e un inventario. Ma in quella fase, nel dicembre del 1948, Bernabò Brea ricevette l'inaspettata richiesta di collaborazione (inizialmente finalizzata ad uno scavo congiunto del sito di Megara Hyblaea) dell'École Française di Roma; ciò comportò la partecipazione agli scavi del direttore dell'École Albert Grenier e di alcuni suoi componenti, quali François Villard e Georges Vallet³⁰. Il Ministero della Pubblica Istruzione, nella persona del Direttore Generale delle Belle Arti, Guglielmo de Angelis d'Ossat, appoggiò tale richiesta di collaborazione proveniente d'oltralpe; come sottolineò Bernabò Brea – è importante evidenziarlo – questa politica di apertura italiana «seguiva in pieno l'orientamento liberale, verso un'ampia collaborazione internazionale»³¹, da cui il Museo Paolo Orsi, direttamente o indirettamente, trasse vantaggio. La presenza di Villard riflette la collaborazione con istituti di ricerca stranieri, nell'intento anche di cambiare l'andamento dell'Italia del dopoguerra, e in particolare della Sicilia. Come scrisse Gras:

Si trattava infatti di un momento particolare, nel quale uomini come Bianchi Bandinelli, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Bernabò Brea e alcuni altri, volevano cambiare il corso della storia dopo la tragedia del fascismo. Per quanto riguarda la Sicilia, va tenuta presente la drammatica situazione della regione, negli anni dell'immediato dopoguerra, [...] una Sicilia Orientale distrutta, disorientata e caratterizzata da un'emigrazione massiva verso il Nord. L'apertura alla collaborazione internazionale, in questo contesto [...], [rappresentava] un progetto culturale, nel miglior senso della parola, progetto che richiedeva da parte dei protagonisti francesi una tenace volontà di partecipare alla ricostruzione, nonostante la difficoltà della vita quotidiana. [...] Per l'École questo accordo è stato il punto di partenza di un grosso impegno [...], e anche di un altro modo di lavorare insieme. [...] Si trattava, allora, della prima o di una delle prime manifestazioni di una nuova politica scientifica³².

Forse anche grazie ai contatti e alla collaborazione con i colleghi francesi³³, nel giro di pochi anni Bernabò Brea riuscì nel compito di organizzare un nuovo allestimento del museo³⁴ – razionalizzando la disposizione dei reperti sulla base dei progressi scientifici e seguendo un ordinamento cronologico – con

²⁹ Dobbiamo a Rosa Lanteri la ricostruzione di quanto avvenne durante la seconda guerra mondiale circa gli spostamenti del patrimonio archeologico, le operazioni avviate per la sua salvaguardia e i rapporti fra il Museo, la Soprintendenza, le autorità italiane, quelle britanniche e americane (compresi i "Monuments Men"); cfr. Lanteri 2017. Alla riapertura del Museo Nazionale, dopo la guerra, le raccolte archeologiche erano ormai disgiunte da quelle d'arte medievale e moderna (destinate al Museo Bellomo); cfr. Barbera 1998, cat. 15.

³⁰ Cfr. Gras 2004, p. 52.

³¹ Ivi, p. 53.

³² Ivi, pp. 53-54. Bernabò Brea ebbe il merito di avere fra i suoi contatti internazionali utili ad una reciproca "crescita" scientifica anche Georges Vallet e Paul Auberson. Cfr. ivi, p. 54.

³³ Cfr. Bernabò Brea 1983, p. 16.

³⁴ Cfr. Voza 2004, pp. 40-41.

attenzione agli aspetti didascalici dettati da più moderni criteri³⁵. Bernabò Brea sosteneva che il visitatore non dovesse sentirsi “sopraffatto” dalle esposizioni, ma che, al contrario, avesse bisogno di essere guidato con chiarezza attraverso le sale, con l’ausilio di materiali quali didascalie, grafici illustrativi, fotografie, ricostruzioni³⁶. L’allestimento era inteso come strumento che doveva facilitare la comunicazione delle raccolte del museo, quindi Bernabò Brea era contrario alle vetrine dagli spessi profili in legno che riteneva “ingombranti”, una visione, la sua, molto avanzata in quel periodo: «[Il Museo] dovrebbe soprattutto essere reso attraente mediante una presentazione delle opere d’arte atta il più possibile a metterle in valore, dando ad esse lo spazio e il respiro di cui abbisognano»³⁷.

Il nuovo ordinamento dato al Museo da Bernabò Brea – realizzato fra gli anni Cinquanta e Sessanta – consistette nella conservazione nei depositi di quelle raccolte che non facevano parte del territorio siciliano (ad eccezione dei reperti sporadici dalla Sicilia³⁸); le lastre marmoree con epigrafi funerarie (delle catacombe di Siracusa) furono disposte invece lungo le pareti dello scalone (fig. 2); nelle cosiddette “sale greche” vennero esposti i reperti in base ai corredi tombali di rinvenimento – elemento di innovazione nell’esposizione –, corredati da accurate didascalie curate da François Villard³⁹. Contrariamente alla prassi diffusa nel dopoguerra che esaltava l’esposizione soprattutto di vasi interi e di grande effetto estetico, nelle nuove sale Bernabò Brea decise di esporre i reperti frammentari (provenienti da scavi di abitati) all’interno di vetrine dotate di cassetti sottostanti rivestiti da vetri⁴⁰; tale soluzione museografica consentiva di presentare i reperti in modo molto più completo.

È interessante leggere anche l’impressione ricevuta da Bernabò Brea, alla fine degli anni Cinquanta, in merito a una prima fruizione turistica del sito di Megara Hyblea, quasi come un primo tentativo di archeologia pubblica⁴¹:

Si poteva pensare anche a rendere visitabile la zona archeologica, ad una sua valorizzazione almeno per un turismo colto, di élite, se non per un turismo di massa, a cui [però] poco si prestava la scarsa monumentalità dei resti che si venivano mettendo in luce e il complicato groviglio di muri, dovuto alla sovrapposizione di strutture di età diversa. La Soprintendenza poteva quindi impostare un programma di intervento che fu accolto e finanziato dalla Cassa per il Mezzogiorno [...]. La progettazione fu affidata all’Ing. Arch. Vincenzo Cabianca [...]. Il progetto esecutivo da lui presentato [...] prevedeva altresì la creazione [...] di un piccolo museo destinato a raccogliere e a presentare al pubblico [...] i materiali pesanti [...] e che

³⁵ Cfr. Ciurcina 2008, p. 54.

³⁶ Cfr. Voza 2004, p. 42.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ I reperti “sporadici” siciliani furono ordinati per tipologia ed esposti nel “ballatoio” (la struttura lignea del secondo piano) (fig. 3). Cfr. Pelagatti 2004, p. 11.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Nell’odierna filiera comunicativa dell’archeologia pubblica, Enrico Zanini usa il termine «scenario» per indicare l’importanza del sito archeologico aperto alla fruizione. Cfr. Zanini 2018, pp. 179-180.

soprattutto avrebbe dovuto avere la funzione di introdurre alla visita degli scavi attraverso una serie di didascalie e di cartografie che illustrassero il significato di ciò che si sarebbe poi visto sul terreno⁴².

Tale progetto fu portato a termine dalla Soprintendenza nell'autunno del 1959.

Nel 1964-1965 Bernabò Brea si dedicò a un altro progetto, il riordino del Medagliere (ai tempi di Orsi aperto solo a un pubblico "eletto"⁴³) per consentirne l'apertura al grande pubblico; ne curò l'allestimento dedicando al gabinetto numismatico varie sale e collocando nelle vetrine le svariate testimonianze monetali riguardanti le fasi della storia siciliana (da quella greca fino ad arrivare allo Stato unitario)⁴⁴. L'ordinamento espositivo seguito dall'archeologo era cronologico e per zecche di produzione, con didascalie che guidavano il visitatore attraverso la storia della produzione monetale siciliana⁴⁵.

Nel 1971, secondo principi basati sulla tutela del patrimonio e soprattutto nel tentativo di sensibilizzare l'opinione pubblica in merito alla speculazione industriale della zona di Thapsos, Bernabò Brea realizzò una mostra a Siracusa in collaborazione con i colleghi francesi:

La mostra di Siracusa aveva avuto uno scopo ben preciso, e cioè quello di ragguagliare la popolazione siracusana sull'importanza delle scoperte che si stavano facendo in una serie di centri archeologici della provincia, primo fra tutti Thapsos, minacciati dalla speculazione industriale ed edilizia, in un momento in cui la lotta per la salvaguardia si era fatta estremamente aspra e la Soprintendenza si trovava completamente isolata in una guerra alla quale erano impari le sue forze. Per questo la mostra considerava una sola delle quattro province che formavano la giurisdizione della Soprintendenza⁴⁶.

Si tratta dell'unico forte strumento a disposizione di Bernabò Brea per entrare in contatto con il pubblico locale, coinvolgere i siracusani, accrescere il loro interesse intorno ai reperti di Thapsos, raccontare finalmente il punto di vista degli archeologi nella battaglia contro le nascenti industrie petrolchimiche che danneggiavano i reperti archeologici e l'intero ambiente costiero fra Siracusa e Augusta⁴⁷.

⁴² Bernabò Brea 1983, pp. 18-19.

⁴³ Cfr. Pelagatti 2004, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ L'ordinamento di questo "gabinetto scientifico" non poté più essere rimandato a causa dell'accrescimento delle raccolte, frutto di donazioni e acquisti. Tra queste donazioni consistente fu la collezione dei marchesi Enrico e Rosa Maria Gagliardi di Vibo Valenza, composta da circa 1500 monete greche della Magna Grecia e della Sicilia. Dal 1947 furono acquisiti dal museo 20 ripostigli di epoca greca, di grande valore numismatico, che contribuirono ad accrescere la quantità delle monete greche presenti all'interno di tesori recuperati fino al 1964. Cfr. *ibidem*; Guzzetta 2009, pp. 30-31.

⁴⁶ Bernabò Brea 1983, p. 28.

⁴⁷ Scrisse Bernabò Brea: «La guerra con queste industrie apparve fin dagli inizi aspra e fu condotta da parte dei petrolieri senza scrupoli e senza esclusione di colpi. [Dopo la distruzione

3. *Il nuovo edificio museale e il Museo Regionale Paolo Orsi*

Già alla fine del mandato di Paolo Orsi il percorso espositivo del Museo Nazionale aveva iniziato a mostrare i primi punti di criticità, soprattutto a causa della grande mole di reperti che gli scavi avevano portato alla luce e che si era accresciuta negli anni Cinquanta e Sessanta durante la presenza e il lavoro indefesso di Bernabò Brea. Si decise dunque di costruire *ex novo* l'edificio museale⁴⁸ all'interno del parco della Villa Landolina⁴⁹, in base ad una pianificazione dello stesso Bernabò Brea concepita nei primi anni Sessanta; si tenne conto quindi dell'ordinamento scientifico delle raccolte dettato da Bernabò Brea (coadiuvato dagli archeologi Paola Pelagatti e Giuseppe Voza⁵⁰). Il nuovo edificio, costruito a partire dal 1967 e ultimato nel 1988 quando ormai il Museo Nazionale era divenuto Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi⁵¹, costituì

un efficace esempio di museo archeologico territoriale, non insediato in una preesistenza, ma articolato in strutture architettoniche appositamente realizzate proprio su tale presupposto. In esso emerge con estrema chiarezza la tendenza a palesare la ricchezza di legami delle opere esposte con la storia costruttiva e socio-culturale dell'area geografica di appartenenza e a corredare le esposizioni con articolati apparati illustrativi e didattici⁵².

Tale progetto fu affidato agli architetti Vincenzo Cabianca e Franco Minissi⁵³ e prevedeva la costruzione di un edificio suddiviso in settori, adattabile alla conformazione del parco di Villa Landolina. La struttura occupa 9.000 mq dei complessivi 17.500 del fondo Landolina, si compone di due piani in elevato e di un piano seminterrato (fig. 4). All'interno di ogni settore era previsto un ordinamento che seguisse criteri temporali e geografici⁵⁴ e uno spazio adattabile

di tanti reperti archeologici] L'assoluzione dei responsabili d'altronde disarmava totalmente la Soprintendenza, a cui non restava alcuna arma per far rispettare la legge» (Bernabò Brea 1983, p. 20). Oggi quell'area è una delle più inquinate della Sicilia, con un tasso elevatissimo di malati di tumori a causa della presenza delle industrie petrolchimiche contro cui, ancora, pochi combattono una battaglia ad armi impari.

⁴⁸ Il Museo fu costruito con finanziamenti della Cassa del Mezzogiorno e dell'Assessorato Regionale ai Beni Culturali e Ambientali. Cfr. Voza 1987.

⁴⁹ Sul progetto del parco cfr. in questo contributo le note 60-63.

⁵⁰ Nel 1973 Bernabò Brea poté essere collocato a riposo per dedicarsi soprattutto agli studi eoliani, con la collaborazione di Madeleine Cavalier, e realizzare a Lipari uno straordinario Museo Archeologico. Cfr. Voza 2004, pp. 45-47.

⁵¹ Cfr. Voza 1987. Sulla legislazione regionale che ha istituito i musei regionali vedi in questo contributo nota 65.

⁵² Vivio 2010, p. 140.

⁵³ Solo Minissi si occupò del progetto sino alla fine.

⁵⁴ I settori A, B e C sono dedicati alla preistoria dell'isola, dal neolitico fino all'età del ferro, alle colonie greche e Siracusa in età arcaica e classica, e alle sub colonie di Siracusa, centri ellenizzati e Gela ed Agrigento; il settore D raccoglie i reperti provenienti dalla Siracusa ellenistica e romana; il settore E è ancora in fase di allestimento, il settore F è destinato ai reperti di età cristiana e bizantina, invece il seminterrato custodisce il medagliere.

ad ogni esigenza espositiva (la distribuzione dei pilastri e la mancanza di tramezzi soddisfecero tale esigenza), per avere una soluzione museografica in linea con le esigenze di comunicazione museologica. Punto di riferimento del progetto museale è il centro dell'edificio, occupato da un ambiente circolare attorno al quale si dispongono i vari settori; il vasto ambiente circolare (oggi spesso utilizzato per mostre temporanee) funge da introduzione all'esposizione, attraverso il racconto della storia del museo su pannelli che aiutano il visitatore a orientarsi durante il percorso, a comprenderne il contenuto e le sue finalità. Il progetto doveva far sì che l'architettura e l'allestimento rispondessero a parametri di flessibilità, così da consentire la sistemazione di reperti ancora da recuperare⁵⁵ (attraverso futuri scavi). Il Museo inoltre fu dotato di un impianto planimetrico, al quale vennero adattati vari elementi utili alla fruizione: attrezzature didattiche e vetrine⁵⁶, spazi per esposizioni permanenti e temporanee e infine un auditorium⁵⁷.

Così com'era stato previsto, avendo progettato un Museo dagli ambienti "flessibili", nel corso del tempo gli spazi espositivi sono stati accresciuti ed è stato aggiornato l'apparato didascalico, per migliorare il più possibile la fruizione del grande pubblico. Di recente, inoltre, è stato realizzato all'interno del Museo, fra i settori F ed D, uno spazio per i visitatori con disabilità sensoriali (non vedenti e ipovedenti), i quali attraverso l'esperienza tattile possono conoscere alcune opere del Museo riprodotte in plastici e corredate da didascalie in *braille* (fig. 8). Un progetto simile è stato attuato nell'area del medagliere, dove è stata realizzata una pavimentazione tattilo-plantare (fig. 5) e una mappa tattile dello spazio espositivo con indicazione delle vetrine (fig. 6), per orientarsi e muoversi in modo maggiormente autonomo; sono stati aggiunti, inoltre, alcuni calchi termo-formati di vari esemplari monetali (fig. 7) corredate da didascalie in *braille*⁵⁸.

Grazie a un finanziamento europeo di sviluppo regionale (PO FESR Sicilia 2007/2013) è stata realizzata la prima audioguida del Museo⁵⁹ e fra il 2014 e il 2015 è stato recuperato il parco di Villa Landolina. L'area del parco della Villa, appartenuta a Saverio Landolina, riveste già un grande interesse archeologico e storico, dato che contempla, oltre reperti di grosse dimensioni⁶⁰ esposti secondo

⁵⁵ Ivi, p. 141.

⁵⁶ Le vetrine multiformi offrono una vasta gamma di posizionamento per il loro sistema di ancoraggio ai pilastri. Cfr. Voza 1995, p. 244.

⁵⁷ L'auditorium ha una capienza di 350 posti, è dotato di apparecchiature tecniche per le proiezioni e di impianti per la traduzione simultanea. Cfr. Vivio 2010, p. 141.

⁵⁸ Cfr. Lamagna 2014, pp. 17-18. Su altri progetti legati all'accessibilità destinata a ciechi e ipovedenti nell'ambito del progetto Scuola-Museo cfr. in questo contributo note 73-74.

⁵⁹ La prima audioguida aveva ca. 300 punti d'interesse; quella attuale, realizzata per conto di Civita Sicilia, ne possiede invece ca. 80. Si ringrazia la dottoressa Monterosso per tali informazioni.

⁶⁰ Si tratta di reperti di cui, in alcuni casi, si conosce il luogo di rinvenimento (centro urbano di Siracusa); la provenienza di altri rimane invece sconosciuta, ma si tratta comunque di manufatti interessanti dal punto di vista sia documentario sia didattico, perché rappresentano specifiche classi di materiali. Cfr. Lamagna 2015, p. 21.

un percorso ragionato, anche ipogei pagani e cristiani e varie tombe (“cimitero degli acattolici”), oltre la tomba del poeta August von Platen⁶¹. Nel 1977 il paesaggista Pietro Porcinai (col quale l’architetto Minissi lavorò in Sicilia anche in altre occasioni) aveva ricevuto l’incarico dalla Soprintendenza Archeologica della Sicilia Orientale di concepire il progetto di un giardino mediterraneo che servisse come spazio di sosta sia per i passanti, sia per i visitatori del Museo⁶². Traendo ispirazione dall’idea progettuale di Porcinai, il Parco oggi rappresenta una parte importante della progettazione degli spazi di fruizione a disposizione del pubblico, perché potenzia l’attrattività della struttura museale e integra

il servizio turistico e culturale offerto ai visitatori; ciò anche in considerazione delle maggiori attenzioni e aspettative che si sono venute concentrando negli ultimi decenni con il formarsi di una più chiara visione del museo in termini di servizio destinato ad una sempre più variegata utenza di visitatori di ogni età, provenienza e formazione⁶³.

Un altro progetto portato avanti è stato quello della digitalizzazione della biblioteca aperta a tutti coloro ne facciano richiesta; ma la biblioteca (forse in modo particolare rispetto al resto della struttura museale) soffre della mancanza di fondi necessari a condurre le attività che dovrebbero essere portate avanti al suo interno⁶⁴. Tale mancanza di fondi è uno dei grossi problemi di gestione dei beni culturali, fortemente connessi alle barriere burocratico-amministrative della Regione Siciliana, in un sistema legislativo in cui l’autonomia non appare un vantaggio⁶⁵.

Il Museo Paolo Orsi attualmente afferisce al Servizio 36 – Polo Regionale di Siracusa per i siti e i Musei Archeologici; a tale Polo fanno capo il Parco Archeologico di Siracusa, il Parco Archeologico di Lentini e Megara Hyblaea, oltre al Parco Archeologico di Eloro e Villa del Tellaro, attualmente gestiti come Unità Operative⁶⁶. Per il Paolo Orsi, pur essendo una struttura museale di grande

⁶¹ Alcuni aspetti del parco sono stati maggiormente curati grazie al PO FESR Sicilia 2007/2013: sicurezza e barriere architettoniche, manutenzione dell’impianto di irrigazione e illuminazione, recupero delle essenze vegetali originarie, restauro della fontana e di alcune tombe. Sono stati anche concepiti due percorsi di visita, uno storico-archeologico (percorso A), l’altro che contempla prevalentemente il cimitero degli acattolici e gli ipogei (percorso B). Cfr. Lamagna 2015.

⁶² Trigilia 2015, p. 31.

⁶³ Susan 2015, p. 19.

⁶⁴ Il personale addetto alla biblioteca è rappresentato esclusivamente dalla dott.ssa Monterosso, che divide il suo piano di lavoro fra museo e biblioteca.

⁶⁵ Il trasferimento delle competenze sui beni culturali da parte dello Stato alla Regione Siciliana avviene nel 1975, ma la materia dei musei è stata regolamentata nel 1980 (L.R. 116/1980) e integrata nel 1991 (L.R. 17/1991). Il sistema siciliano è nato con criteri “insoliti”, come dimostra la dotazione in tutti i musei (all’atto della loro istituzione) dello stesso numero di unità del personale, senza tenere conto della grandezza delle singole istituzioni museali e del potenziale afflusso dei visitatori. Cfr. Maresca Campagna 1998, p. 46.

⁶⁶ Cfr. Polo regionale di Siracusa per i siti e i musei archeologici, <http://pti.regione.sicilia.it/portal/page/portal/PIR_PORTALE/PIR_LaStrutturaRegionale/PIR_AssBeniCulturali/PIR_BeniCulturaliAmbientali/PIR_Struttura/PIR_Organizzazioneecompetenze/PIR_Museigallerieesitiarcheologici/PIR_MuseoArcheologicoregionalePaoloOrsi>, 25.07.2019.

importanza, pare non sia prevista un'Unità Operativa di gestione e il futuro che lo aspetta non sembra promettente: dall'aprile 2019 è prevista l'istituzione di un'unica figura giuridica⁶⁷ – in attesa di definizione – che sovrintenderà ai territori del Parco archeologico di Siracusa insieme al Parco di Akrai, Eloro e Villa del Tellaro⁶⁸ e, inoltre, anche al Museo archeologico Paolo Orsi e a quello di Lentini, oltre alle aree archeologiche di Thapsos e Pantalica. Si tratta di una gestione difficile, perché in un territorio vastissimo e con evidenze archeologiche di altissimo rilievo, che potrebbe non riuscire ad assolvere le necessità del Museo Paolo Orsi, soprattutto in una macchina amministrativa dal funzionamento farraginoso come quello siciliano⁶⁹. A questo problema se ne aggiunge un altro, sempre di carattere tecnico amministrativo, sottolineato da Oscar Belvedere a proposito di archeologia pubblica e della sua applicazione in Sicilia:

Per l'isola l'inizio della crisi è ormai unanimemente fatto risalire al 2000, con la legge che abolì i ruoli tecnici nei beni culturali. Non ci si può illudere che ciò non abbia avuto una ricaduta negativa sulla conservazione, tutela e valorizzazione. C'è stato un effettivo scadimento dell'azione dell'amministrazione, parallelamente a uno scadimento delle politiche per i beni culturali, perché si chiede a dirigenti e funzionari di occuparsi di tutto, al di là delle loro effettive e reali competenze. Inoltre, la rotazione degli incarichi dirigenziali (su un troppo breve orizzonte biennale) e l'applicazione del c.d. "spoilsystem" possono provocare la perdita della neutralità dell'amministrazione, un valore a mio parere essenziale, e una scarsa considerazione del merito e delle competenze di ciascuno⁷⁰.

Le difficoltà gestionali di numerosi musei regionali sono quindi numerose e il Museo Paolo Orsi pare debba affrontarle tutte.

Nelle condizioni difficili in cui opera il Museo, appaiono allora quasi come prodigiose le attività dedicate al coinvolgimento del pubblico che tale istituzione culturale ha saputo intraprendere.

⁶⁷ Il presidente della Regione Sicilia, Nello Musumeci, il giorno 11 aprile del 2019 ha firmato vari decreti per avviare l'istituzione degli ultimi parchi archeologici, parte integrante del cosiddetto Progetto dei Parchi; tali provvedimenti costituiscono un'attuazione della legge siciliana sui Parchi archeologici (L.R. 3 novembre 2000, n. 20). In virtù di tali decreti dovrebbe essere previsto che i proventi dei biglietti di ingresso possano rimanere nelle casse degli enti stessi e, quindi, con la possibilità di essere impiegati per la conservazione e la valorizzazione dei siti archeologici. Cfr. Frascilla 2019.

⁶⁸ Nel 2013-2014 (allora Assessore ai Beni Culturali l'archeologa siracusana Maria Rita Sgarlata) erano stati perimetrati e pubblicati sulla Gazzetta Ufficiale della Regione Siciliana tre parchi archeologici della Provincia di Siracusa; fra questi il Parco di Akrai, Eloro e Villa del Tellaro era stato concepito come Parco delle sub-colonie di Siracusa (comprendente Akrai, Eloro e Casmene), che con il Parco di Siracusa avrebbe necessariamente "dialogato". Alla perimetrazione attuata da Sgarlata doveva seguire l'istituzione definitiva di tali parchi, con la nomina degli organi preposti alla gestione; questa seconda parte del provvedimento, assolutamente necessaria, in quella fase non era stata ancora compiuta.

⁶⁹ Cfr. Mazza 2019; Casarubea 2019.

⁷⁰ Belvedere 2014, p. 16.

4. I rapporti con enti locali, nazionali e internazionali

L'interesse dello staff del Museo per il pubblico dei non vedenti e ipovedenti si riscontra in più progetti, che nel corso di vari anni e con direttori diversi hanno condotto sia alla realizzazione dell'allestimento del sopracitato percorso del medagliere, sia alla collaborazione dell'istituzione museale aretusea con varie istituzioni: dalle scuole (grazie al progetto *Scuola-Museo*⁷¹), alla Stamperia Regionale Braille di Catania⁷².

I legami con le scuole del comprensorio sono inerenti a programmi (dal 2002) come il progetto *Scuola-Museo*⁷³, che ha dato luogo ad una serie di diverse attività⁷⁴ fra cui le pubblicazioni redatte dal personale del Museo, utili a spiegare le raccolte al pubblico dei giovanissimi⁷⁵. Un altro contributo dato dal Museo nella condivisione dei propri spazi e attività con le scuole è stata la partecipazione al progetto *Alternanza Scuola-Lavoro* (solo per le scuole superiori), che ha avuto anche ospiti d'eccezione⁷⁶. Le attività svolte nell'ambito dell'*Alternanza Scuola-Lavoro* sono state varie⁷⁷; ad esempio, una classe di un liceo classico⁷⁸ ha condotto una ricerca sull'iconografia di Eracle, successivamente utilizzata per realizzare un brano di un'audioguida inserita nel progetto *Sicilia Beni Culturali – izi.TRAVEL*; l'impegnativo «progetto di partecipazione collettiva alla valorizzazione dei beni culturali siciliani»⁷⁹,

⁷¹ Per la realizzazione dei percorsi di “didattica speciale” si è trattato di varie edizioni dello *Scuola-Museo* di anni differenti (2004, 2008); tali informazioni si devono alla dott.ssa Giuseppina Monterosso. Sul progetto *Scuola-Museo* cfr. in questo contributo nota 73.

⁷² La Stamperia ha realizzato una pubblicazione col testo in nero-braille, disponibile su alcuni espositori del medagliere.

⁷³ Il progetto *Scuola-Museo* nasce in collaborazione con l'Assessorato Regionale e il Dipartimento Beni Culturali e Ambientali ed è un programma regionale di educazione permanente.

⁷⁴ Fra le attività ricordiamo l'incontro altamente formativo *L'accessibilità museale. Una rivoluzione culturale* (29-8-2018), a cui han partecipato anche associazioni di ciechi e ipovedenti.

⁷⁵ Si vedano in particolare le due pubblicazioni Ciurcina 2009 e 2010.

⁷⁶ All'edizione 2017-2018 ha partecipato anche Jonathan Prag (Merton College, Oxford), chiamato per una conferenza a conclusione delle giornate del progetto Scuola Lavoro al Museo; vedi Scuola Lavoro al Museo 2017-2018 <<https://www.facebook.com/283936668310859/photos/a.289297157774810/1634831176554728/?type=3&theater>>, 01.06.2019.

⁷⁷ La dott.ssa Maria Musumeci, Dirigente Responsabile Servizio Polo Regionale di Siracusa per i Siti e i Musei. Archeologici – Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, sottolinea in particolare la «[...] verifica dei materiali archeologici di pertinenza del Polo, soprattutto di quelli del Museo Orsi nell'ambito delle problematiche della verifica ed aggiornamento degli inventari» (Musumeci 2018, p. 390).

⁷⁸ Si trattava della classe V C del Liceo classico Tomasso Gargallo. Cfr. *Herakles. Un viaggio alla scoperta dell'eroe*, Museo Paolo Orsi, <https://izi.travel/it/06c5-herakles-un-viaggio-alla-scoperta-dell-eroe/it?fbclid=IwAR3k8HnZirOLnt5_44jPcBiEjmUifCsmZp96lFNx2SCrZ3TqN9WqTSTrLJQ>, 01.06.2019.

⁷⁹ Progetto *Sicilia Beni Culturali – izi.Travel*, <<https://izi.travel/it/01e3-sicilia-beni-culturali/it>>, 01.06.2019. Il progetto è stato lanciato per porre rimedio a livello istituzionale centrale al divario digitale e alla carenza di programmazioni strategiche, malgrado la Sicilia posseda un numero altissimo di siti UNESCO Patrimonio dell'umanità. Cfr. Bonacini 2015, p. 155. Su *izi.TRAVEL* cfr. in questo contributo nota 104.

coordinato in Sicilia da Elisa Bonacini⁸⁰, ha adottato la strategia partecipativa per avvicinare soprattutto i giovani al museo attraverso la co-produzione di audioguide museali⁸¹. Un altro gruppo di studenti, dopo avere preso parte a incontri d'istruzione sulle raccolte della struttura museale, sotto la direzione dello staff del Museo, ha realizzato un'esposizione temporanea utilizzando reperti provenienti dalla stessa struttura museale⁸². Nel quadro dei rapporti del Museo con il pubblico scolastico rientra anche la partecipazione al concorso regionale *Conosci il tuo museo*, competizione regionale per la promozione educativa del patrimonio museale siciliano indetto dall'Assessorato Regionale per i Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione, che ormai da anni si tiene nell'isola⁸³.

Il Museo, in modo diretto o indiretto, lavora nel territorio a iniziative condivise con vari *stakeholders*; fra queste ricordiamo la cooperativa sociale l'Arcolaio, che opera nella Casa di Reclusione di Augusta e che propone nel bookshop della struttura museale oggetti di *merchandasing* creati dai detenuti sotto la supervisione del restauratore Gerlando Pantano⁸⁴ e liberamente ispirati ad alcuni reperti del Museo. Il bookshop è gestito da Civita Sicilia (del gruppo Civita Cultura Holding), che si occupa anche della fruizione del Museo Paolo Orsi e di altre aree museali siracusane⁸⁵. Destinatari dell'offerta didattica di Civita Sicilia sono non solo le scuole, di ogni grado (da quelle dell'infanzia a quelle superiori) e con progetti per studenti e per gli insegnanti, ma anche le famiglie (soprattutto nei giorni di domenica) e i bambini, che hanno la possibilità di partecipare a visite tematiche seguite da laboratori legati alle raccolte del Museo⁸⁶.

Il Museo, inoltre, organizza presentazioni di libri e conferenze spesso in collaborazione con altri enti (come la Società di Storia Patria e l'INDA) aperte a specialisti e a chiunque abbia desiderio di avvicinarsi alla struttura museale e alle sue raccolte. Il Museo Paolo Orsi allo stesso tempo gode delle attività frutto

⁸⁰ Elisa Bonacini è ricercatrice indipendente, esperta in comunicazione museale, ICT e social media. L'applicazione del progetto *Sicilia Beni Culturali – izi.TRAVEL* è divenuto un programma di ricerca di Elisa Bonacini promosso dall'Università di Catania. Cfr. Bonacini, Monterosso 2015, p. 13.

⁸¹ Su questo progetto e la sua attuazione al Museo Paolo Orsi cfr. in questo contributo il paragrafo *Il Museo Paolo Orsi “in digitale”*.

⁸² Cfr. Amato, Listo 2019, p. 38.

⁸³ *Conosci il tuo museo* è una manifestazione ideata a latere del progetto *Scuola-Museo*. Cfr. *Conosci il tuo museo – compie 10 anni*.

⁸⁴ La cooperativa L'Arcolaio ha come obiettivo il reinserimento sociale dei detenuti attraverso il loro avviamento verso un'attività lavorativa da nuovi creatori di manufatti artistici in argilla. Per altri obiettivi a sfondo sociale perseguiti dall'Arcolaio, cfr. Giallombardo 2019.

⁸⁵ Attività educative del Parco Archeologico della Neapolis e della Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

⁸⁶ Cfr. Civita Sicilia, *Offerta didattica 2018-2019 – Polo Regionale di Siracusa*, dépliant illustrativo delle attività. Sul profilo Facebook del Museo appare anche il *Summer Camp per piccoli esploratori*, tenutosi nel luglio del 2018 e sempre organizzato da Civita Sicilia.

di convenzioni (stipulate tramite l'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana) con università e istituti di ricerca italiani e stranieri: alcune convenzioni nazionali sono finalizzate ai tirocini curriculari degli studenti, come quelle con le università di Macerata, Catania, Bologna, Milano Cattolica, Lecce e Pisa⁸⁷; gli accordi internazionali sono legati prevalentemente a progetti rientranti nell'ambito di progetti Erasmus+ e sono stati firmati con varie università, fra cui quelle di Tolosa, di Barcellona e con la Scuola di restauro di Avila. Una convenzione che riguarda soprattutto gli scavi archeologici è quella con l'Università di Varsavia, che negli ultimi anni ha collaborato a varie campagne di scavi nell'area siracusana⁸⁸. Un importante lavoro che prevede una collaborazione del Museo con l'Università di Oxford è la pubblicazione on line di iscrizioni provenienti dalla Sicilia e presenti – in questo caso – al Museo Paolo Orsi; un QR code accanto alle iscrizioni espone ne chiarisce gli elementi distintivi ai visitatori dell'istituzione museale⁸⁹.

5. Il Museo Paolo Orsi “in digitale”

Sottolineando come nell'ambito archeologico le nuove potenzialità di comunicazione digitale si pongano come ineludibili vettori di «strumenti conoscitivi e comunicativi che ridisegnano continuamente il profilo della disciplina»⁹⁰, Enrico Zanini indica in particolare come queste siano anche induttori del coinvolgimento democratico degli utenti, diventando così un elemento connotativo e un imprescindibile snodo di una pratica culturale nella quale i fruitori possono riconoscere i tratti della loro «comunità di eredità»⁹¹; progetto identitario dunque, con tutta una serie di rilevanti corollari inerenti alla maturata consapevolezza collettiva: dal consolidamento del rapporto intergenerazionale, all'attenta tutela e valorizzazione del patrimonio culturale sotto il profilo dei progetti d'investimento pubblico e privato⁹². Fatta salva

⁸⁷ Nei laboratori tecnici di restauro, grafico e fotografico del Museo vengono organizzati laboratori rivolti agli studenti che possono svolgere anche qui il loro tirocinio formativo. Informazione tratta dai pannelli elettronici nella sala d'accoglienza del Museo.

⁸⁸ Tali informazioni si devono alla dott.ssa Giuseppina Monterosso (Museo Archeologico Paolo Orsi).

⁸⁹ Il prof. Jonathan Prag (University of Oxford) è il responsabile del progetto, affiancato dalla dott.ssa Angela Maria Manenti (Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi). Cfr. Progetto ISicily <<http://sicily.classics.ox.ac.uk/>>, 01.06.2019.

⁹⁰ Zanini 2018, p. 175.

⁹¹ Considerato un passaggio fondamentale della Convenzione di Faro, il concetto di «comunità di eredità» indica “semplici” cittadini, comunque «un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future» (Council of Europe 2016, art. 2, b).

⁹² Cfr. Zanini 2018, pp. 184-185. Sul digitale come strumento imprescindibile per avvicinare larghe fasce di pubblico al museo (soprattutto le nuove generazioni) e sulla strategia dell'istituzione

la condivisione di queste teorie da parte dello staff del Paolo Orsi, passiamo ad analizzare l'uso della comunicazione digitale che il Paolo Orsi è riuscito a fare, pur nella condizione di ristrettezza economica e difficoltà burocratico-amministrative già esplicitate. Per quanto concerne l'utilizzo di supporti in digitale all'interno del Museo, che potrebbero migliorarne l'accessibilità culturale, riscontriamo all'inizio di ogni settore la presenza di monitor *touch screen* interattivi per visualizzare approfondimenti su particolari tematiche o reperti. Nelle sale, accanto ai reperti di maggiore interesse, sono posti dei QR Code, leggibili tramite cellulare o tablet.

Ai fini di una promozione dell'accessibilità culturale, un importante avanzamento è segnato dall'adesione del Paolo Orsi al progetto delle *Invasioni Digitali*, ben definite nel manifesto come

forma di comunicazione partecipata [...] per garantire la trasformazione delle istituzioni culturali in piattaforme aperte di divulgazione, scambio e produzione di valore, in grado di consentire una comunicazione attiva con il proprio pubblico, e una fruizione del patrimonio culturale priva di confini geografici e proiettata verso un futuro nel quale la condivisione e il modello dell'*open access* saranno sempre maggiori⁹³.

Negli ultimi anni tale iniziativa democratica dal basso, con un intento di elaborazione *bottom up*, al Paolo Orsi non è proseguita⁹⁴ per ragioni burocratico-amministrative.

Rispetto alle *Invasioni digitali*, nelle attività di comunicazione del Museo maggiore utilizzo hanno avuto i profili social, aperti in modo graduale: dal 2011 è stato attivato un profilo Facebook *Followers Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi*⁹⁵, concepito come gruppo volutamente chiuso, in quanto primo "esperimento"⁹⁶. A seguito del successo di tale esperienza sul social, lo staff del Museo ha deciso di aprire una pagina ufficiale Facebook *Polo Regionale di Siracusa per i siti e musei archeologici Museo Paolo Orsi*, profilo Facebook particolarmente efficace dal punto di vista dell'aggiornamento delle informazioni con circa cinquemila *followers*⁹⁷. Notizie altrettanto aggiornate sono riportate

museale pronta a «intercettare questa forte spinta collettiva a voler comunicare, a dire la propria, a intervenire con le proprie opinioni» si veda Coccoluto 2019, p. 436. Sullo stesso tema cfr. Mandarano 2019, p. 116.

⁹³ Manifesto di #INVASIONIDIGITALI 2014. Il Paolo Orsi ha partecipato almeno per gli anni 20014-2016; cfr. Bonacini, Santagati 2018.

⁹⁴ Tale informazione è stata ricavata dall'Archivio di *Invasioni digitali*, <<https://archivio.invasionidigitali.it/>>, 01.06.2019.

⁹⁵ Cfr. *Followers Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi* <https://www.facebook.com/groups/325199967492361/?ref=group_header>, 01.06.2019.

⁹⁶ Il profilo Facebook *Followers Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi* è stato realizzato su proposta di una tirocinante, Olympia Maravigna (amministratore del gruppo sul social), sotto la direzione dell'allora direttore, Beatrice Basile. Cfr. Amato, Listo 2019, p. 31.

⁹⁷ Cfr. *Polo Regionale di Siracusa per i siti e musei archeologici Museo Paolo Orsi* – Facebook, <<https://www.facebook.com/pages/category/Archaeological-Service/Polo-Regionale-di-Siracusa-per-i-siti-e-musei-archeologici-Museo-Paolo-Orsi-283936668310859/>>, 01.06.2019.

sul profilo Twitter del Paolo Orsi (dal 2012)⁹⁸ e sull'account Instagram⁹⁹; su quest'ultimo, dal 2015, sono riversate immagini e *instagram stories* relative a reperti del Museo ed eventi specifici riguardanti la struttura museale.

I *social*, e Twitter in modo particolare¹⁰⁰, sono ritenuti dalla letteratura scientifica strumento utile all'aggiornamento dei *followers* sulla ricerca archeologica o su una mostra in allestimento; tale meccanismo divulgativo ha ottenuto un particolare successo al Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas di Palermo, in condizioni diverse rispetto al Paolo Orsi¹⁰¹, dove l'uso dei *social* pare seguire il metodo "tradizionale": vengono postate dal Museo le attività in calendario e si risponde ai quesiti dei *followers*, ma non c'è una strategia pianificata che inneschi un circuito comunicativo e un dialogo partecipato su uno specifico argomento¹⁰². Un maggiore impegno dello staff in tal senso non pare possibile, considerato l'organico sottodimensionato¹⁰³ del Museo.

L'istallazione e la gestione al Museo Paolo Orsi di un prezioso sistema comunicativo, come la piattaforma izi.TRAVEL, si deve ad un progetto con finanziamenti esterni, che ha consentito l'impiego di tale piattaforma globale, importante perché gratuita e accessibile in modalità multilingue¹⁰⁴ su qualsiasi dispositivo mobile; si è resa così possibile la creazione di audioguide multimediali per il percorso museale, con numerosi vantaggi, come l'immissione incrociata di inserti e contenuti personalizzati (foto, commenti, ecc.) da parte non solo del "master", ma anche del conduttore responsabile dell'istituzione coinvolta, oppure da parte del diretto fruitore che utilizza lo strumento a 360° gradi (durante il percorso d'osservazione, oppure come informazione prima della visita).

Attraverso il ricorso ad un linguaggio di generale comprensione izi.TRAVEL ha permesso la trasmissione di "antichi" racconti, proiettandoli nella dimensione globale di una partecipazione e apprendimento contemporanei. Appare coerente l'adozione terminologica di un anglicismo, *storytelling*, come racconto multifaccia al contempo mezzo e oggetto tematico, dalle svariate

⁹⁸ Cfr. Paolo Orsi@ArcheOrsi, <<https://twitter.com/archeorsi>>, 01.06.2019.

⁹⁹ Cfr. Archeorsi, <<https://www.instagram.com/archeorsi?hl=it>>, 01.06.2019.

¹⁰⁰ Su Twitter è nata la #MuseumWeek che costituisce l'evento internazionale durante il quale lo staff dei musei si connette con centinaia di migliaia di follower/utenti Twitter. Cfr. #MuseumWeek, <<https://twitter.com/museumweek>>, 01.06.2019.

¹⁰¹ Sulla straordinaria esperienza del Museo Salinas cfr. Garrubbo 2018.

¹⁰² Sulla strategia comunicativa dello staff dei musei si vedano le acute osservazioni di Marta Cocoluto (Cocoluto 2018, p. 61).

¹⁰³ Maria Rita Sgarlata ha analizzato il riordino amministrativo regionale in materia di beni culturali relativo alla Legge Regionale di Stabilità del 2015, sottolineando la riduzione del 30% sia di unità operative sia di strutture interne (90 postazioni dirigenziali in meno). Un provvedimento che meriterebbe certo un'estesa trattazione è la «cancellazione della distinzione tra ruolo tecnico e ruolo amministrativo e la creazione del ruolo unico», per cui «un dirigente del genio civile può essere nominato soprintendente» e i beni culturali appartenenti ad una specifica categoria possono essere sottoposti alle cure di funzionari di tutt'altra formazione (ad es. i beni archeologici affidati a storici dell'arte, o geologi, piuttosto che antropologi, e così via). Cfr. Sgarlata 2018, pp. 130-131.

¹⁰⁴ *Startup* nel 2011, fu lanciata nel 2013 da un finanziatore svizzero, convinto assertore del principio di democratizzazione della cultura. Cfr. Bonacini 2018, p. 230.

attuazioni nell'area delle *digital humanities*¹⁰⁵. Riconosciamo come, sia pure in modo alternativo, izi.TRAVEL attualizzi un percorso in linea con i dettami della Convenzione di Faro, che nell'analisi del concetto di «comunità di eredità» sottolinea altresì l'importanza di «un processo di governance e di valorizzazione del patrimonio culturale di tipo democratico e partecipativo mirato a garantire il comune diritto all'eredità culturale»¹⁰⁶.

La piattaforma costituisce una straordinaria evoluzione nell'attenzione posta ai valori sociali dell'arte, adesso al servizio della collettività; Elisa Bonacini ha messo in rilievo infatti, sotto il profilo metodologico, come attraverso svariate piattaforme digitali si possa ottenere il «coinvolgimento co-creativo e partecipativo di “persone” che sono a vario titolo parte di “comunità di eredità” differenti»¹⁰⁷. L'importante progresso in merito, raggiunto in Sicilia, è più che significativo, considerato l'alto valore dello spirito collettivo che ha animato l'adesione a molteplici proposte di collaborazione da parte di vari enti. Sono state sottoscritte convenzioni con i Comuni, con istituzioni pubbliche e private di ambito museale e turistico, con scuole per progetti didattici¹⁰⁸; inoltre, nel quadro dell'*Alternanza Scuola-Lavoro*, sono sorte collaborazioni con Università che hanno promosso progetti di ricerca, tesi di laurea e di dottorato, di Master.

Una qualificata partecipazione alla produzione diretta delle audioguide ha inoltre visto la disponibilità di Soprintendenti, Direttori di Poli museali, di Parchi archeologici o Musei, dirigenti che hanno prestato le loro professionalità a vario titolo, rielaborando i contenuti e perfino conferendo con la propria voce il tono di chi conosce e vive da vicino le collezioni¹⁰⁹.

Degna di rilievo appare proprio l'audioguida izi.TRAVEL del Museo Paolo Orsi, dotata di approfondimenti ipertestuali e di contenuti multimediali e che ci restituisce un caso esemplare di museo archeologico sfogliabile su Google Maps Street View¹¹⁰. Tale “miracolo” tecnico è frutto di un accordo tra la Direzione generale del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana e il Coordinamento europeo di Google Business Photos/Street View Indoor¹¹¹.

¹⁰⁵ Sullo storytelling digitale in merito alla democratizzazione e comunicazione di materie culturali e in particolare dei beni archeologici si rimanda a Bonacini 2018, pp. 231-232; al recente contributo Dal Maso 2018, e alla bibliografia ivi contenuta; D'Eredità, Falcone 2018; D'Eredità 2018; Coccoluto 2019.

¹⁰⁶ Bonacini 2018, p. 230. Sul concetto di «comunità di eredità» cfr. in questo contributo nota 91.

¹⁰⁷ Ivi, p. 235.

¹⁰⁸ Sui progetti didattici con le scuole cfr. in questo contributo il paragrafo *I rapporti con enti locali, nazionali e internazionali*.

¹⁰⁹ Il racconto del Museo ha implicato vari interventi da diversi operatori: la Direttrice ha presentato le sezioni museali, e vari funzionari hanno sintetizzato le schede di reperti, con rimandi ipertestuali al tour virtuale del Museo. Cfr. Bonacini, Monterosso 2015, p. 13.

¹¹⁰ Nel mese di agosto 2014 Gianfranco Guccione, fotografo certificato di Google Business Photos, con la collaborazione di Elisa Bonacini, ha avviato le riprese fotografiche, finalizzate alla mappatura delle aree museali aperte al pubblico; sono state scattate 3.924 fotografie per la copertura di 327 percorsi virtuali, impiegando una stazione mobile. Cfr. Ivi, p. 12.

¹¹¹ *Ibidem*. La collaborazione di Google Business Photos/Street View Indoor è stata del tutto gratuita.

L'aver avuto un partner come Google per questo progetto ha assicurato al Museo la collaborazione della maggiore piattaforma di digitalizzazione nell'ambito della diffusione del patrimonio culturale. Sono stati inseriti tour virtuali a 360° di opere della collezione, integrate con didascalie e schede descrittive (fig. 9), di cui fanno parte anche modelli in 3D creati nell'ambito del progetto *Archeomatica*, qui di seguito descritto¹¹². Izi.TRAVEL in questo caso illustra un prodotto digitale di grande impatto sui fruitori e di elevato interesse, che ben risponde alla più sofisticata interazione tra tecnologie e beni culturali.

Per il progetto *Archeomatica* al Museo Paolo Orsi hanno prestato il proprio autorevole contributo scientifico e tecnico Filippo Stanco (Univ. di Catania, Dip. to di Matematica e Informatica) e Davide Tanasi (Univ of South Florida, Center for Visualisation and Applied Spatial Technologies), che fra il 2010 e il 2016, in collaborazione con lo staff dell'istituzione museale¹¹³, hanno effettuato varie operazioni di scansione – tramite laser scanner – di opere custodite nel Museo e riversate in digitale sulla piattaforma *Sketchfab*¹¹⁴; le letture dei dati acquisiti si sono oggi dimostrate di fondamentale importanza per un approfondimento cognitivo delle opere e in alcuni casi propedeutiche ai fini del restauro¹¹⁵.

Di alcune opere scansionate e analizzate con *Archeomatica* si indicano alcuni dettagli e i risultati ottenuti¹¹⁶:

- *Busto di Asclepio* da Siracusa (inv. 753)¹¹⁷. L'imponente statua di Asclepio in marmo lunense (copia romana del I-II sec. d.C. da originale tardo-ellenistico), trovata ad Ortigia durante lo scavo delle fondazioni per la fortificazione spagnola (metà del XVI secolo), fu lasciata a Castel Maniace sino al 1810 e successivamente trasferita al Museo dopo alterne

¹¹² Ivi, p. 13. I modelli in 3D del Paolo Orsi sono stati creati prima con il progetto *Archeomatica* e successivamente con un programma dell'University of South Florida, Institute of Digital Exploration (vedi in questo contributo nota 114). Per la lista completa dei modelli in 3D ed i link della collezione digitale su *Sketchfab* del Museo Paolo Orsi, cfr. Bonacini, Tanasi, Trapani 2018, p. 38, tav. 3.

¹¹³ Fra il 2014 e il 2016 per le scansioni in 3D si sono aggiunti gli studenti americani del College of Global Studies of Arcadia University, sotto la guida di Davide Tanasi (USF, IDEX) e gli studenti di un progetto *Scuola-Museo* coordinati dallo staff del Museo (dott.ssa Monterosso). Ivi, p. 35.

¹¹⁴ Oltre ai modelli realizzati con *Archeomatica*, sulla piattaforma *Sketchfab* sono presenti anche modelli realizzati successivamente da Davide Tanasi. Cfr. Museo Paolo Orsi – USF, <<https://sketchfab.com/cvast/collections/museo-archeologico-regionale-di-siracusa-italy>>, 01.06.2019.

¹¹⁵ Sul progetto *Archeomatica* e sulla composizione di modelli in 3D, si veda Basile *et al.* 2012a; *Archeomatica*, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=english&page=13>>, 01.06.2019.

¹¹⁶ I link indicati relativi ai reperti scannerizzati dall'équipe diretta dal prof. Filippo Stanco rimandano al sito *Archeomatica*, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=english&page=13>>, 01.06.2019.

¹¹⁷ Per la scansione si è impiegato uno scanner a triangolazione ottica, Next-Engine, utile a consentire la ripresa di parti non ben accessibili, in una statua non amovibile per grande mole e fragilità. Cfr. *Archeomatica-Asclepio*, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=italiano&page=24>>, 01.06.2019; *Sketchfab-Asclepio*, <<https://sketchfab.com/3d-models/asclepius-from-castello-maniace-a314a078d04d41338696cb80a917be04>>, 01.06.2019.

vicende. Si è ottenuto un modello tridimensionale che consente anche una lettura facilitata dell'interessante epigrafe commemorativa in spagnolo, che celebra una concessione del re Filippo III a Giovanni de Rosa del 20 luglio 1618¹¹⁸. È stata auspicata una importante prosecuzione del lavoro con la prevista elaborazione di un modello successivo, al quale restituire, dopo aver rimosso i restauri impropri, l'iconografia originale (persino con i possibili dettagli in policromia) precedente le modifiche di epoca spagnola¹¹⁹.

- *Telamone* da Siracusa (inv. 916)¹²⁰. Per il telamone ellenistico, proveniente dall'anfiteatro di Siracusa, l'intervento digitale ha assicurato un monitoraggio prezioso per il controllo dello stato di progressivo degrado della statua conservata solo in parte, che rappresenta un satiro di enormi dimensioni¹²¹. Considerata la fragilità del suo materiale – pietra di calcarenite locale, ricoperta da una malta polvera di marmo e sabbia – la possibilità di osservazione virtuale del modello si rivela importante ai fini della conservazione.
- *Epigrafe del Mendolito* da Adrano (inv. 96962)¹²². Nel caso dell'Epigrafe del Mendolito, considerato uno fra i più rilevanti testi anellenici¹²³ della Sicilia arcaica, si è inteso effettuare un intervento inconsueto, perché applicato sì ad un'epigrafe scritta con caratteri greci, sia pur rudimentali, ma in una lingua indigena (non greca¹²⁴). L'analisi della grande lastra di pietra arenaria, trovata nel 1962 presso l'ingresso sud del sito di Mendolito presso Adrano (Catania) e trasferita al Museo Paolo Orsi nel 1977¹²⁵, ha costituito un caso-studio di notevole complessità, anche per la scarsità di casi analoghi che consentissero un esame comparato ai fini della decifrazione della lingua scomparsa dei siculi¹²⁶. Ciò che finora

¹¹⁸ L'epigrafe celebra la concessione di intitolare il forte a S. Giacomo (i torrioni angolari ai santi S. Pietro, S. Caterina, S. Filippo e S. Lucia), e di sparare cannonate a salve durante la festa patronale. Cfr. Libertini 1929, p. 21.

¹¹⁹ Cfr. Gallo *et al.* 2010, p. 96.

¹²⁰ Cfr. Archeomatica-Telamone, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=italiano&page=38>>, 01.06.2019; Sketcfab-Telamone, <<https://sketchfab.com/3d-models/satyr-telamon-from-neapolis-a0d127df66dd43ebb9d172a71e5584e3>>, 01.06.2019.

¹²¹ Cfr. Basile *et al.* 2012b.

¹²² Cfr. Archeomatica-Mendolito, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=italiano&page=50>>, 01.06.2019; Sketcfab-Mendolito, <<https://sketchfab.com/3d-models/non-hellenic-inscription-from-mendolito-3d982e365b02494bb2ca0633ef37ecff>>, 01.06.2019.

¹²³ Cfr. *Epigrafe del Mendolito*, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=italiano&page=50>>, 01.06.2019; Basile *et al.* 2016.

¹²⁴ Testi incisi con caratteri greci, ma espressione di una lingua anellenica parlata dalle popolazioni indigene della Sicilia (tra la seconda metà del VI secolo e la prima metà del V secolo a.C.). Cfr. *ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 191.

¹²⁶ «L'epigrafe sicula è probabilmente l'indicatore più evidente del processo di ellenizzazione delle popolazioni indigene di Sicilia», ivi, p. 190. Si citano gli studiosi L. Giustiniani e F. Cordano, che datano l'iscrizione al 550 a.C.; l'alfabeto appare influenzato da quello calcidico, usato dai coloni greci di città vicine, come Naxos, Zankle-Messana, Katane e Leontinoi. Ivi, p. 191.

è stato pubblicato di tali testi lo si può considerare solo un punto di partenza per altri studi filologici ed archeologici, visto che finora non si erano potuti analizzare altri importanti elementi tecnici; non soltanto i dati relativi alla figura dell'incisore, alla sua tecnica d'incisione e al suo livello di familiarità con l'alfabeto greco, ma anche tutta una serie di nuovi dati, visibili solo dopo l'impiego di altre tecniche digitali¹²⁷. Gli importantissimi risultati raggiunti con l'applicazione della tecnica digitale *open source* aprono rinnovati orizzonti alla ricerca dei filologi classici non soltanto sulle epigrafi anelleniche del Mediterraneo, ma riaprono anche il dibattito sulle iscrizioni della Sicilia arcaica¹²⁸.

- Il *Kouros di Lentini* (inv 26624)¹²⁹ è un torso di età arcaica proveniente dall'area di Lentini e pervenuto ai primi del Novecento al Museo Archeologico Nazionale di Siracusa. In passato vari studiosi avevano indicato grandi somiglianze stilistiche fra il torso e una *testa di kouros* anch'essa proveniente da Lentini¹³⁰, ma nessuno aveva mai avuto modo di verificare che si trattasse di due pezzi della stessa statua. Per soddisfare tale curiosità è stata effettuata un'analisi petrografica e geochimica promossa dall'associazione LapiS (Lapidei Siciliani)¹³¹, che ha confermato che entrambi i reperti fossero stati ricavati da uno stesso blocco di marmo, prelevato nell'isola greca di Paros. Per la prima volta il tentativo di unire la testa al corpo è stato effettuato virtualmente dall'équipe del progetto *Archeomatica*, con modelli 3D successivamente congiunti. Il risultato di questo restauro virtuale è stato condiviso su piattaforme web per consentire una migliore accessibilità da parte del pubblico con disabilità fisiche e inoltre sono state stampate copie tattili in 3D per ciechi e ipovedenti. Visto il successo di tale esperimento, si è

¹²⁷ La tecnica RTI (Reflectance Transformation Imaging), applicata al modello in 3D, ha consentito di cogliere minutamente la superficie del reperto e il suo colore, e la visione interattiva del soggetto da ogni direzione (dati impossibili da acquisire con il modello 2D): per la prima volta emergono la preparazione della superficie e i metodi d'incisione, si coglie «una moltitudine di tracce mai notate prima e difficilmente visibili a occhio nudo», come la sequenza delle lettere, le lettere errate o corrette, i tipi di attrezzi impiegati, ecc. Cfr. *Epigrafe del Mendolito*, <<http://www.archeomatica.unict.it/index.php?lang=italiano&page=50>>, 01.06.2019.

¹²⁸ Basile *et al.* 2016, p. 197.

¹²⁹ Sul lavoro svolto cfr. Allegra *et al.* 2016; Allegra *et al.* 2017. La testa del Kouros di Lentini si trova al Museo Civico Castello Ursino di Catania, il corpo al Paolo Orsi, cfr. Sketchfab-Kouros Lentini, <<https://sketchfab.com/3d-models/kouros-of-leontinoi-bb0138542a814ac98addcfbd64415619>>, 01.06.2019. Nel 2016 con un restauro “virtuale” il gruppo di lavoro di *Archeomatica* aveva virtualmente attaccato la testa al corpo, cfr. Sketchfab Kouros di Lentini (con testa), <<https://sketchfab.com/3d-models/kouros-di-lentini-restauro-digitale-4c8bb0cb914548069d2da0f050ffe12b>>, 01.06.2019.

¹³⁰ La testa del *kouros* proviene dalla settecentesca collezione del principe di Biscari ed è arrivata, con l'acquisizione della collezione Biscari, al Museo Civico Castello Ursino di Catania.

¹³¹ Le analisi sono state eseguite da Lorenzo Lazzarini (Laboratorio di Analisi dei Materiali Antichi – Università IUAV di Venezia). Cfr. Centro Regionale Progettazione e Restauro – Il kouros ritrovato, <<http://www.centrorestauro.sicilia.it/Read.asp?Id=690>>, 01.06.2019.

deciso di unire realmente i due pezzi originali attraverso un sistema del tutto reversibile, utilizzando un foro già esistente alla base della testa (troncata nel Settecento) e colmando lo spazio vuoto rimanente con una protesi in materiale plastico¹³². L'operazione si è svolta al Museo Castello Ursino con un restauro a cantiere aperto, cioè visibile anche al pubblico; una volta ricomposta la statua, si è programmato di esporla anche a Siracusa al Museo Paolo Orsi.

6. Conclusioni

Grazie all'interesse degli archeologi che fanno parte dello staff del Museo da anni e alla loro interazione con specialisti di informatica applicata ai beni culturali, legati a varie istituzioni (University of South Florida, Università di Catania) o indipendenti, il Museo Paolo Orsi offre una straordinaria piattaforma tecnologica che può appassionare il pubblico favorendo la disseminazione del patrimonio archeologico. Ma oltre alla comunicazione *on site* e *on line*, nel caso del Paolo Orsi occorre anche rafforzare il lavoro dello staff dell'istituzione museale archeologica regionale attraverso la dotazione di strumenti amministrativo-burocratici che possano facilitare l'espletamento di tutte le attività (straordinarie e ordinarie), senza le quali non sarebbe possibile concepire un percorso adeguato verso un'archeologia pubblica veramente incisiva. Il museo rappresenta una grande opportunità territoriale, costituisce una macchina straordinaria di comunicazione, di sviluppo sociale e di educazione al patrimonio culturale basato sulla conoscenza individuale e collettiva (Convenzione di Faro). Come tutti gli ingranaggi complessi, il museo ha un funzionamento molto "sensibile", e a esso la Regione Siciliana dovrà ora porre la massima attenzione.

¹³² L'intervento di restauro è stato eseguito dalla ditta Siqilliya. Cfr. *Mostre, "Il Kouros ritrovato" al Castello Ursino di Catania 2019.*

Riferimenti bibliografici / References

- Agnello G. (1968), *Il museo archeologico di Siracusa e le poco note vicende della sua fondazione*, «Siculorum Gymnasium», n.s., XXI, n. 1, gennaio-giugno, pp. 38-69.
- Allegra D., Milotta F. L. M., Stanco F., Tanasi D. (2016), *3D Digital Imaging for Knowledge. Dissemination of Greek Archaic Statuary*, in *Smart Tools and Apps in computer Graphics*, Proceedings of the Conference on Smart Tools and Applications in Computer Graphics (Genova, 3-4 ottobre 2016), edited by G. Pintore, F. Stanco, Aire-la-Ville: The Eurographics Association, pp. 133-141.
- Allegra D., Milotta F.L.M., Lamagna G., Monterosso G., Stanco F., Tanasi D. (2017), *Virtual anastylosis of Greek sculpture as museum policy for public outreach and cognitive accessibility*, «Journal of Electronic Imaging», 26, n. 1, <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=hty_facpub>.
- Amato P., Listo E. (2019), *Museo Archeologico regionale Paolo Orsi: Criticità e strategie di valorizzazione e comunicazione culturale*, tesina di Museologia, Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Università di Catania.
- Barbera G., a cura di (1998), *Siracusa antica nella pittura siciliana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, 22 ottobre 1988 – 8 gennaio 1989), Siracusa: Ediprint.
- Basile B., Buffa M., Gallo G., Stanco F., Tanasi D. (2012a), *Augmented Perception of the Past – The Case of Hellenistic Syracuse*, «Journal of Multimedia», VII, n. 2, maggio, pp. 211-216.
- Basile B., Buffa M., Stanco F., Tanasi D. (2012b), *Augmented perception of the past. The case of the Telamon from the Greek Theater of Syracuse*, Atti del convegno internazionale *Multimedia for Cultural Heritage: 1st Int. Workshop* (Modena, 3 maggio 2011), Berlin: Springer, pp. 126-135.
- Basile B., Cordano F., Lamagna G., Stanco F., Tanasi D. (2016), *Enhanced analysis and transcription of non-Hellenic inscriptions from Archaic Sicily through open source digital techniques*, Proceedings of ArcheoFoss VIII (Catania, 18-19 giugno 2013), a cura di F. Stanco, G. Gallo, Oxford: Archaeopress Open Access, pp. 189-199.
- Basile B., Crispino A. (2017), *Giuseppe Cultrera e l'archeologia a Siracusa fra Paolo Orsi e Luigi Bernabò Brea*, in *Atti del Convegno di studi Archeologia in Sicilia tra le due guerre* (Modica, 5-6-7 giugno 2014), a cura di R. Panvini, A. Sammito, «Archivum Historicum Mothycense», n. 18-19/2014-2015, supplemento al n. 10/2015 del mensile «Dialogo» [ma 2017], pp. 57-73.
- Belvedere O. (2014), *La crisi vista da un archeologo. Alcune considerazioni sulla situazione attuale dei beni culturali*, in *Archeologia pubblica al tempo della crisi*, Atti delle giornate gregoriane – VII ediz. (Agrigento, 29-30 novembre 2013), a cura di M.C. Parello, M.S. Rizzo, Bari: Edipuglia, pp. 15-18.

- Bernabò Brea L. (1983), *La collaborazione italo-francese nel campo dell'archeologia italiana*, in *Colloquio italo-francese: un trentennio di collaborazione italo-francese nel campo dell'archeologia italiana* (Roma, 7-8 febbraio 1980), Roma: Accademia dei Lincei, n. 54, pp. 7-29.
- Bonacchi B. (2014), *Archeologia Pubblica al tempo della crisi economica*, in Parello C., Rizzo M.S., *Archeologia Pubblica al Tempo della Crisi*, Atti delle Giornate Gregoriane VII Edizione (29-30 novembre 2013), Bari: Edipuglia, pp. 21-31.
- Bonacini E. (2015), *A pilot project with Google Indoor Street View: a 360° tour of "Paolo Orsi" Museum (Syracuse, Italy)*, «SCIRESIT», V, n. 2, pp. 151-168.
- Bonacini E. (2018), *Partecipazione e co-creazione di valore culturale. #IziTRAVELSicilia e i principi della Convenzione di Faro*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 17, pp. 227-273, <<https://doi.org/10.13138/2039-2362/1722>>.
- Bonacini E., Monterosso G. (2015), *Il Museo Paolo Orsi di Siracusa. Un progetto pilota con Google: virtual tour a 360° del museo e di reperti archeologici in modalità Street View*, «Archeomatica», n. 4, dicembre, pp. 12-16.
- Bonacini E., Santagati C. (2018), *#InvasioniDigitali 3D – un esempio di crowdsourcing da replicare*, <<https://www.invasionidigitali.it/invasionidigitali-3d-un-esempio-di-crowdsourcing-da-replicare/>>, 01.06.2019.
- Bonacini E., Tanasi D., Trapani P. (2018), *Digital Heritage dissemination and the participatory storytelling project #iziTRAVELSicilia: the case of the Archaeological Museum of Syracuse (Italy)*, ACTA IMEKO, October, 7, n. 3, pp. 31-41.
- Calloud I. (2013), *Orsi, Paolo*, in *Dizionario Biografico deli Italiani*, vol. 79, <[https://www.blogsicilia.it/palermo/la-strategia-del-gambero-il-disastroso-epilogo-dellistituzione-dei-parchi-archeologici/482195/?refresh_ce](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-orsi_(Dizionario-Biografico)/>, 25.07.2019.</p>
<p>Cannarella G. (1928), <i>Per la storia del Museo di Siracusa</i>, «Ortigia», II, nn. 3-4, pp. 6-7.</p>
<p>Casarubea A.M. (2019), <i>La strategia del gambero: il disastroso epilogo dell'istituzione dei parchi archeologici</i>, Blog Sicilia.it, <, 08.05.2019.
- Ciurcina C. (2008), *Il Museo Civico ottocentesco e vicende della sua istituzione*, in *I musei nascosti. Collezioni e raccolte archeologiche a Siracusa dal XVIII al XX secolo*, a cura di A. Crispino, A. Musumeci, Napoli: Electa, pp. 50-54.
- Ciurcina C., a cura di (2009), *Percorsi didattici al Museo Archeologico Paolo Orsi*, Palermo: Regione Sicilia, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della P.I.
- Ciurcina C., a cura di (2010), *Il Museo Archeologico Paolo Orsi*, Catania: Le nove muse.
- Coccoluto M. (2018), *Quando la comunicazione mette le ali: archeologia e musei su Twitter*, in *Archeosocial. L'archeologia riscrive il web: esperienze*,

- strategie e buone pratiche*, a cura di A. Falcone, A. D'Eredità, Rende: Dielle, pp. 47-67.
- Coccoluto M. (2019), *La cultura a parole. Riflessioni sul patrimonio culturale e la comunicazione*, in *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Bari: Edipuglia, pp. 435-438.
- Conosci il tuo museo – compie 10 anni*, <<https://gds.it/articoli/cultura/2011/05/11/-conosci-il-tuo-museo-compie-10-anni-152029-ea3837e2-63a8-4017-81ab-ad22a03d828d/>>, 01.06.2019.
- Council of Europe (2016), *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, 2005, <<http://www.conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/199.htm>>; trad. it. *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, MIBAC, 2016, <<http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf>>, 25.07.2019.
- D'Eredità A. (2018), *Lo scavo archeologico ai tempi di Facebook*, in *Archeosocial. L'archeologia riscrive il web: esperienze, strategie e buone pratiche*, a cura di A. D'Eredità, A. Falcone, Rende: Dielle, pp. 29-45.
- D'Eredità A., Falcone A, a cura di (2018), *Archeosocial. L'archeologia riscrive il web: esperienze, strategie e buone pratiche*, Rende: Dielle.
- Dal Maso C., a cura di (2018), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari: Edipuglia.
- Di Paola Avolio F. (1829), *Memorie intorno al Cav. Mirabella e Alagona*, Palermo: Lorenzo Dato.
- Forte M. (1999), *Archeologo*, Milano: Mondadori.
- Fraschilla A. (2019), *Parchi archeologici, l'eredità di Tusa: Musumeci approva Siracusa e altri otto enti*, «La Repubblica», 11 aprile, <https://palermo.repubblica.it/politica/2019/04/11/news/parchi_archeologici_l_eredita_di_tusa_musumeci_approva_siracusa_e_altri_otto_enti-223799928/>, 01.06.2019.
- Gallo G., Milanese F., Sangregori E., Stanco F., Tanasi D., Trupia L. (2010), *“Coming back home”. Il modello virtuale della statua romana di Asclepio di Siracusa (Italia)*, «VAR. Virtual Archaeology Review», maggio, pp. 93-97.
- Garrubbo S. (2018), *Social museum: la vocazione di essere aperti*, in *Racconti da museo, Storytelling d'autore per il museo 4.0*, a cura di C. Dal Maso, Bari: Edipuglia, pp. 217-242.
- Gazzè L. (2014), *Il diario del cavalier Saverio Landolina (1804-1806)*, «Archivio Storico Siracusano», s. IV, VI, n. XLIX, pp. 201-265.
- Giallombardo G. (2019), *Fatti in carcere, venduti nei musei: l'arte si fa solidale*, «Le Vie dei Tesori News», 6 aprile, <<http://magazine.leviedeitesori.com/fatti-in-carcere-venduti-nei-musei-siracusa/>>, 01.06.2019.
- Gras M. (2004), *Luigi Bernabò Brea e Megara Hyblaea*, in *Dalle Arene Candide a Lipari Scritti in onore di Luigi Bernabò Brea*, Atti del Convegno di Genova

- 3-5 febbraio 2001, a cura di P. Pelagatti, G. Spadea, «Bollettino d'Arte», volume speciale, pp. 51-58.
- Guzzetta G. (2009), *La collezione numismatica*, in *Il Medagliere, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi*, a cura di C. Ciurcina, Siracusa: Romeo, pp. 25-58.
- Guzzetta G. (2012), *Le collezioni numismatiche del Museo di Siracusa. Dall'istituzione del Museo Civico al Museo Archeologico Regionale "P. Orsi"*, Catania: Maimone.
- Lamagna G. (2014), *Progetti di innovazione e valorizzazione al "Paolo Orsi" di Siracusa*, «Forma Urbis», n. 6, pp. 13-19.
- Lamagna G. (2015), *Il giardino storico. Percorso A-Percorso B*, in *Museo en plein air. Natura, archeologia, e storia nel Parco di Villa Landolina*, a cura di G. Lamagna, Siracusa: Geny, pp. 21-29.
- Lamagna G., a cura di (2015), *Museo en plein air. Natura, archeologia e storia nel Parco di Villa Landolina*, Siracusa: Geny.
- Lanteri R. (2017), *'Hostium rabies diruit'. Archeologia sotto i bombardamenti nel territorio siracusano durante il secondo conflitto mondiale*, in *Atti del Convegno di studi Archeologia in Sicilia tra le due guerre* (Modica, 5-6-7 giugno 2014), a cura di R. Panvini, A. Sammito, «Archivum Historicum Mothycense», n. 18-19/2014-2015, supplemento al n. 10/2015 del mensile «Dialogo», pp. 177-193.
- Libertini G. (1929), *Il Regio Museo Archeologico di Siracusa*, Roma: Libreria dello Stato.
- Mandarano N. (2019), *Musei e media digitali*, Roma: Carocci.
- Manifesto di #INVASIONIDIGITALI (2014), *Archivio Invasioni Digitali*, <<https://archivio.invasionidigitali.it/invasione/guardare-fotografare-condividere-invasionidigitali2014-al-museo-archeologico/>>, 01.06.2019.
- Maresca Campagna A., a cura di (1998), *Gestione e valorizzazione dei beni culturali nella legislazione regionale*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Mauceri E. (1914), *Breve Guida del R. Museo Archeologico di Siracusa*, Siracusa: Del Tamburo.
- Mazza S. (2019), *Sicilia, il grande bluff: parchi archeologici fuorilegge*, «Il Giornale dell'Architettura», 23 gennaio 2019, <<http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2019/01/23/sicilia-il-grande-bluff-parchi-archeologici-fuorilegge/>>, 01.06.2019.
- Mostre, *"Il Kouros ritrovato" al Castello Ursino di Catania* (2019), «La Sicilia», 8 giugno, <<https://www.lasicilia.it/news/cultura/251207/mostre-il-kouros-ritrovato-al-castello-ursino-di-catania.html>>, 29.08.2019.
- Musumeci M. (2018), *Le attività del Polo Regionale di Siracusa per i siti e i musei archeologici - Museo archeologico regionale 'Paolo Orsi'*, in *Archeologia Quo Vadis? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, Atti del workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), a cura di D. Malfitana, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Catania: Officina della Carta, pp. 389-393.

- Parlato G. (1919), *Siracusa dal 1830 al 1860*, Catania: Giannotta edizioni.
- Patroni G. (1896), *Guida del Regio Museo Archeologico di Siracusa*, Napoli: Tip. della R. Università.
- Pelagatti P. (2004), *Luigi Bernabò Brea e la Soprintendenza alle Antichità di Siracusa*, in *Dalle Arene Candide a Lipari. Scritti in onore di Luigi Bernabò Brea*, Atti del Convegno di Genova (3-5 febbraio 2001), a cura di P. Pelagatti, G. Spadea, «Bollettino d'Arte», volume speciale, pp. 3-35.
- Russo S. (2007), *Saverio Landolina: la cultura dell'antico*, Siracusa: Lombardi.
- Sgarlata M. (2018), *L'archeologo in Sicilia tra amministrazione pubblica e libera professione*, in *Archeologia Quo Vadis? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, Atti del workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), a cura di D. Malfitana, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Catania: Officina della Carta, pp. 127-133.
- Susan G. (2015), *Il progetto del parco espositivo*, in *Museo en plein air. Natura, archeologia, e storia nel Parco di Villa Landolina*, a cura di G. Lamagna, Siracusa: Geny, pp. 9-19.
- Trigilia A. (2015), *Il giardino storico*, in *Museo en plein air. Natura, archeologia, e storia nel Parco di Villa Landolina*, a cura di G. Lamagna, Siracusa: Geny, pp. 31-36.
- Vivio B.A. (2010), *Franco Minissi, Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Roma: Gangemi.
- Voza G. (1987), *Museo archeologico regionale Paolo Orsi*, Siracusa: Ediprint.
- Voza G. (1995), *Museo Archeologico Regionale P. Orsi*, in A.M. Bietti Sestieri, M.C. Lentini, G. Voza (a cura di), *Guide Archeologiche Preistoria e Protostoria in Italia*, 12 – Sicilia orientale e Isole Eolie, Forlì: A.B.A.C.O., pp. 242-265.
- Voza G. (2004), *Luigi Bernabò Brea e i grandi Musei archeologici della Sicilia orientale*, in *Dalle Arene Candide a Lipari. Scritti in onore di Luigi Bernabò Brea*, Atti del Convegno di Genova (3-5 febbraio 2001), a cura di P. Pelagatti, G. Spadea, «Bollettino d'Arte», volume speciale, pp. 37-49.
- Zanini E. (2018), *Archeologia pubblica. Dalla pratica della condivisione alla ricerca della sostenibilità*, in *Archeologia Quo Vadis? Riflessioni metodologiche sul futuro di una disciplina*, Atti del workshop internazionale (Catania, 18-19 gennaio 2018), a cura di D. Malfitana, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Catania: Officina della Carta, pp. 175-189.

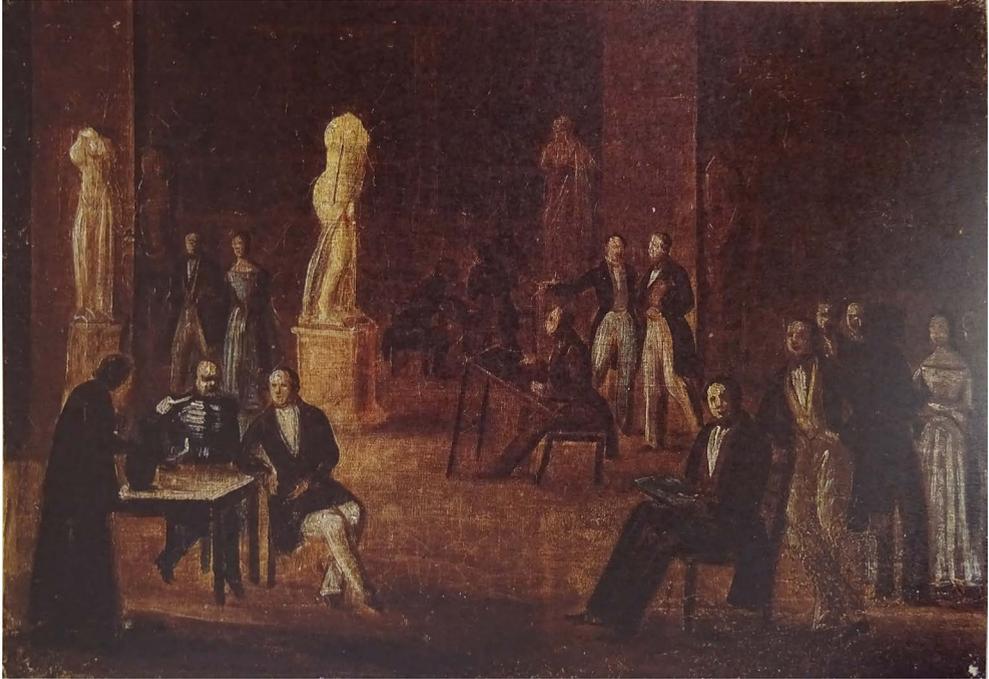
Appendice

Fig. 1. Ignoto pittore locale, *Il primo museo archeologico di Siracusa*, primi decenni del sec. XIX, olio su tela. Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (Barbera 1998, p. 38)



Fig. 2. Scalone, Siracusa, Museo Archeologico Nazionale, anni Sessanta (proprietà della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana – Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Siracusa – pubblicazione concessa)



Fig. 3. Ballatoio, Siracusa, Museo Archeologico Nazionale, anni Cinquanta (proprietà della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e dell'identità Siciliana – Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Siracusa – pubblicazione concessa)

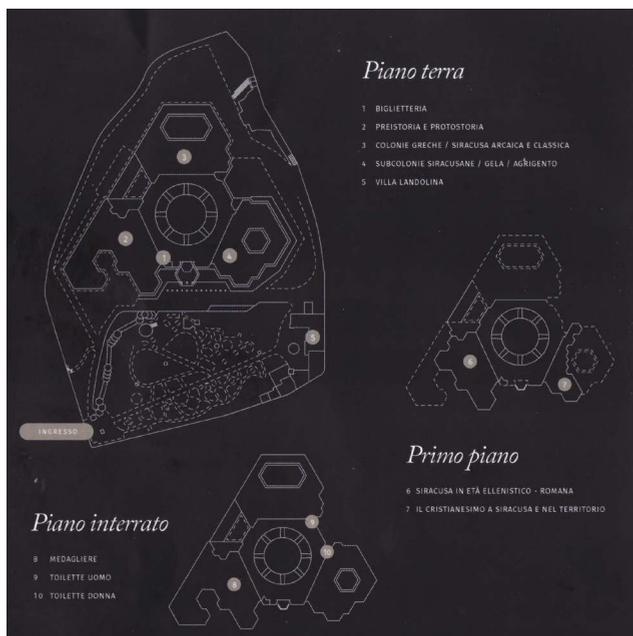


Fig. 4. Pianta del Museo Regionale Paolo Orsi (dépliant del Museo Paolo Orsi, The Key, 2018)



Fig. 5. Pavimentazione tattilo-plantare del medagliere, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Parco Archeologico di Siracusa, Eloro e Villa del Tellaro, su concessione della Regione Siciliana – Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo (foto autore)



Fig. 6. Mappa tattile della sala del medagliere con indicazione delle vetrine, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Parco Archeologico di Siracusa, Eloro e Villa del Tellaro, su concessione della Regione Siciliana – Assessorato Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo (foto autore)



Fig. 7. Calchi termoformati con didascalie in *braille*, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Parco Archeologico di Siracusa, Eloro e Villa del Tellaro, su concessione della Regione Siciliana – Assessorato Beni Culturali e dell’Identità Siciliana, divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo (foto autore)



Fig. 8. Sezione con riproduzioni dei reperti corredati da didascalie in *braille*, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Parco Archeologico di Siracusa, Eloro e Villa del Tellaro, su concessione della Regione Siciliana – Assessorato Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo (foto autore)

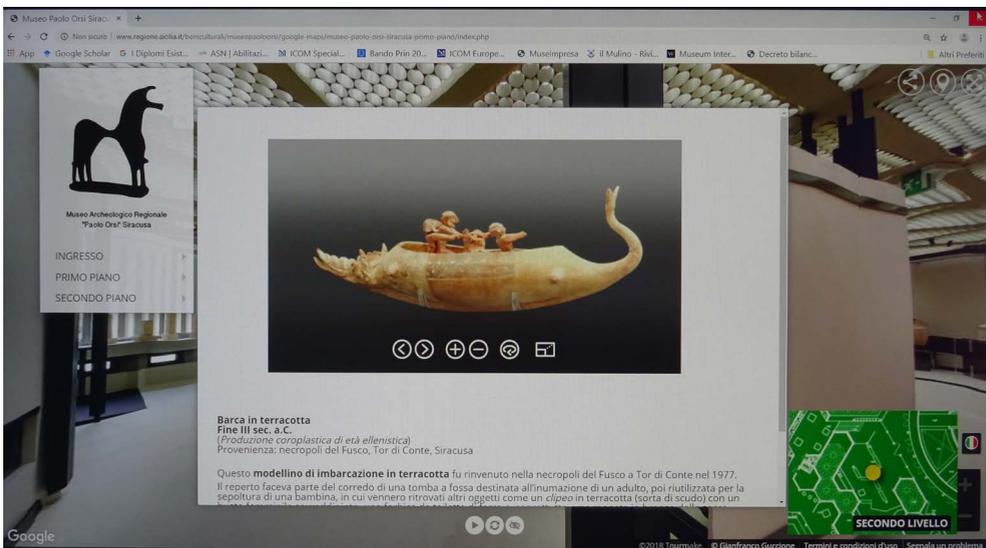


Fig. 9. Virtual tour a 360° della barca in terracotta da Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi. Google Street View © Gianfranco Guccione

Attraverso gli occhi degli altri: un progetto di accessibilità per il MANN*

Ludovico Solima**, Francesca Amirante***,
Caterina De Vivo****, Lucia Molino*****

Abstract

Nel 2017, nell'ambito del Piano Strategico del Museo Archeologico Nazionale di Napoli e delle iniziative tese a sviluppare nuovi modelli di accessibilità, l'Associazione Progetto Museo ha realizzato il progetto *Attraverso gli occhi degli altri – Per un nuovo modello di interculturalità*, per produrre materiale informativo per il museo diretto ad un pubblico di cultura cinese. L'obiettivo del progetto non era quella di raggiungere una comunicazione neutra e oggettiva, ma di rispettare il concetto di interculturalità, come definito dall'UNESCO.

* Il § 1 è da attribuire a Ludovico Solima; il § 2 a Francesca Amirante; il § 3 a Caterina De Vivo; il § 4 a Francesca Amirante e Lucia Molino; il § 5 a Francesca Amirante e Caterina De Vivo.

** Ludovico Solima, Professore associato di Management delle imprese culturali, Università della Campania “Luigi Vanvitelli”, Dipartimento di Economia, Corso Gran Priorato di Malta, 81043 Capua, e-mail: ludovico.solima@unicampania.it.

*** Francesca Amirante, Presidente dell'Associazione Progetto Museo, Vico Storto Purgatorio ad Arco, 15, 80138 Napoli, e-mail: presidenza@progettomuseo.com.

**** Caterina De Vivo, archeologa Associazione Progetto Museo, Vico Storto Purgatorio ad Arco, 15, 80138 Napoli, e-mail: caterina.devivo@gmail.com.

***** Lucia Molino, esperta arte terapia Associazione Progetto Museo, Vico Storto Purgatorio ad Arco, 15, 80138 Napoli, e-mail: luciamolino90@gmail.com.

Si sono quindi svolti dei laboratori partecipativi realizzati con studenti cinesi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli per la redazione di schede pensate per un pubblico di cultura cinese, e con bambini cinesi per la redazione un libricino da fornire a tutti i bambini in visita al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

In 2017, in the framework of the Strategic Plan of the Museo Archeologico Nazionale di Napoli and of the activities aimed at increasing accessibility of the Museum, the Association Progetto Museo developed the Project *Through the others' eyes – For a new intercultural model*, with the goal to create informative materials specifically targeted to a Chinese audience. The aim was not to reach an objective and neutral communication, but to follow the definition of interculturality as described by UNESCO. Participative workshops were carried out with Chinese students of the Naples Fine Arts Academy to write a short guide of the Museum targeted to a Chinese audience and with Chinese children to write a short activity book to distribute to all the children visiting the Museum.

1. Introduzione

Nel luglio del 2016, a pochi mesi della sua nomina, il direttore del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (d'ora in avanti MANN), Paolo Giulierini, ha presentato il proprio documento di programmazione pluriennale, il *Piano Strategico 2016-2019*¹, realizzato con il coordinamento scientifico di Ludovico Solima, professore associato di Management delle imprese culturali presso il Dipartimento di Economia dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli".

In tale documento, dopo una breve sezione introduttiva finalizzata a tratteggiare la storia del museo e i suoi tratti identitari, trovava accoglienza la definizione della *mission* del MANN, che tra l'altro specificava quanto segue «il Museo si rivolge a visitatori e utenti di ogni età, reddito, preparazione e provenienza, progettando esperienze di visita e modalità innovative di fruizione²». In questa prospettiva, meglio si comprende la centralità attribuita al tema dell'accessibilità del museo, primo tra i fattori individuati nella seconda sezione del *Piano Strategico*, che vengono così presentati: «il Museo, nello sviluppo delle proprie attività, ha individuato alcuni elementi chiave, che considera irrinunciabili, in quanto espressione dei propri valori e della propria identità³. Nel *Piano Strategico 2016-2019* del MANN, il tema dell'accessibilità viene declinato nelle sue diverse componenti (fisica, economica, cognitiva e digitale) ponendolo in diretta relazione con il più generale obiettivo di raggiungere il «maggior numero di tipologie di pubblico possibile⁴».

L'accessibilità economica è la prima delle dimensioni considerate nel *Piano Strategico 2016-2019* e ha origine nella necessità di garantire che tutti i cittadini possano avere la stessa opportunità di soddisfare il loro bisogno di "cultura"

¹ Solima 2016.

² Ivi, p. 12.

³ Ivi, p. 39.

⁴ Ivi, p. 43.

a prescindere dalle effettive disponibilità economiche. Occorre dunque tenere conto, oltre al biglietto di ingresso, anche degli oneri legati all'utilizzo di mezzi di trasporto per raggiungere il museo, nonché delle diverse tipologie di costi-opportunità legati, ad esempio, al tempo di attesa per accedere al museo o a quello necessario per lo svolgimento dell'esperienza di fruizione.

La seconda dimensione dell'accessibilità, non meno importante della prima, è quella legata all'accessibilità fisica del museo. Essere accessibili significa aver provveduto ad eliminare tutte le barriere architettoniche che possano rendere difficile, se non impossibile, la fruizione del museo; ma vanno anche considerati i fabbisogni specifici di particolari categorie di utenti, affetti da forme di disabilità visiva o uditiva che, in assenza di specifici supporti di mediazione, rischiano di veder compromessa la loro possibilità di visita.

Un'ulteriore dimensione dell'accessibilità è quella legata al profilo cognitivo. Spesso, infatti, capita che gli strumenti informativi predisposti dal museo siano difficilmente comprensibili da parte dei normali utenti, sia per un problema di preparazione storico-artistica, che spesso non risulta sufficiente per comprendere in modo semplice e immediato i contenuti proposti, sia per l'appartenenza a contesti socio-culturali differenti, che rendono poco intellegibili i termini e i riferimenti storico-artistici usati nei supporti di mediazione. La piena fruizione degli elementi che caratterizzano l'offerta culturale di un museo permette invece di massimizzare la soddisfazione degli utenti rispetto alla propria esperienza di visita, contribuendo a migliorare la fidelizzazione del visitatore. Peraltro, ulteriori benefici possono derivare dalla potenziale condivisione via social media dell'esperienza di fruizione, in termini di miglioramento della visibilità e della attrattività del museo nei confronti della domanda potenziale.

Infine, va considerata l'accessibilità digitale del museo: per molti musei italiani, l'utilizzo della rete internet (web e social media) avviene ancora in maniera poco incisiva, in quanto molto spesso non esistono delle competenze specifiche tra le professionalità interne del museo e il ricorso a quelle esterne è reso difficile dalla mancanza di risorse finanziarie. Ciò rende molto difficoltoso stabilire delle relazioni digitali con il museo, ricercate soprattutto da parte di coloro che non hanno la possibilità di visitarlo fisicamente.

Sulla base di tali presupposti (in particolare quello dell'accessibilità cognitiva) il MANN, a partire dal 2017, ha avviato diversi progetti sperimentali, tra i quali *Attraverso gli occhi degli altri – per un nuovo modello di interculturalità*.

2. Il progetto

Il gruppo di lavoro che ha condotto questo progetto per il MANN è parte dell'Associazione Progetto Museo che, dal 1998, lavora come consulente per i Servizi Educativi del Museo e Real Bosco di Capodimonte e per altri musei

napoletani, oltre a curare molteplici attività didattiche destinate a diverse fasce di pubblico.

L'idea di base per questo progetto nasce, anche, dall'esperienza maturata durante il Laboratorio "Beni Culturali", tenuto dalla sottoscritta presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" che, per due anni, è stato destinato ai temi dell'interculturalità⁵. Interculturalità⁶ intesa come spazio per far incontrare due o più culture, per identificare forme, soggetti e simboli comuni, per capire come un forestiero possa entrare in relazione con un oggetto o una collezione, per favorire un incontro tra musei e cittadini di origine straniera. Un'esperienza che è servita a capire che, nel mondo della mediazione museale tradizionale, manca ancora l'approccio del "mettersi nei panni degli altri", non solo quando gli altri sono stranieri, ma anche visitatori di culture vicine.

La premessa al progetto è la convinzione che un'istituzione come il MANN, che accoglie un patrimonio di straordinaria importanza, debba avere supporti didattici permanenti che tengano conto dei nuovi orientamenti sul tema della comunicazione culturale e si debba preoccupare della eterogeneità delle provenienze dei visitatori stranieri. Soprattutto, per un museo pubblico nell'era della globalizzazione, è necessario fare i conti con visitatori di culture davvero differenti per provenienza geografica, religione, riferimenti storici, ecc. Il lavoro svolto nel corso del progetto, nasce, quindi, dalla necessità di far emergere l'identità del museo, e impegnarsi affinché chiunque esca dal museo ne abbia capito il ruolo, la missione e la proposta culturale. È necessario però che questo obiettivo si raggiunga, non attraverso una semplificazione dei contenuti, ma attraverso la capacità di ciascun museo di adattare la propria comunicazione ai differenti tipi di pubblico⁷.

Per anni i supporti didattici dei musei sono stati scritti partendo da un punto di vista tecnico, come quello degli storici dell'arte e degli archeologi; ricordo ancora che nel 2000, quando l'Associazione Progetto Museo era impegnata nella scrittura dei pannelli di Sala del Museo e Real Bosco di Capodimonte, era ancora normale per gli storici dell'arte che avevano scelto il ruolo di mediatori culturali, usare i termini "proto-classicista" e "postunitario" nei pannelli di sala destinati ad essere tradotti anche in inglese. Forse qualche colto visitatore avrebbe potuto conoscere il significato di "proto-classicista", ma difficilmente anche un italiano, figuriamoci uno straniero, avrebbe saputo decodificare il termine "post-unitario".

⁵ Per il laboratorio venne adoperato come testo di riferimento Pecci 2009.

⁶ Per una definizione di "interculturalità" si rimanda alla Convenzione UNESCO sulla Protezione e la Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali del 2005, art. 4.8: «Per "interculturalità" s'intendono l'esistenza e l'interazione paritaria di diverse culture e la possibilità di generare espressioni culturali condivise mediante il dialogo ed il rispetto reciproco».

⁷ L'importanza di una comunicazione museale inclusiva come *mission* fondamentale di istituzioni pubbliche è stata ampiamente discussa negli anni. Si considerino, ad esempio: Shanks, Tilley 1992; Schadla Hall 1999; Marshall 2002; Merriman 2004; Brunelli 2013. Tuttavia, al di là dell'importante dibattito teorico, in questa sede si ritiene importante portare alla luce un tentativo di applicazione pratica di quanto è stato discusso a partire dagli anni '80 con la messa in discussione dell'oggettività del punto di vista di chi interpreta il bene culturale: Hodder, Hutson 2003.

Al di là di qualsiasi dibattito teorico, dopo anni di esperienza sul campo, è maturata la convinzione che la vera mediazione culturale nasce quando, dopo essersi messi “nei panni degli altri”, i contenuti elaborati non vengano tradotti, ma ripensati partendo da altri punti di vista, da altri riferimenti, culturali e cronologici, delle culture alle quali si vuole indirizzare la comunicazione. La conoscenza delle culture altre e il linguaggio vengono adattati, senza semplificazioni, ai diversi tipi di pubblico, e l’approccio con cui si elaborano i contenuti museali è esplicitato, come è avvenuto nel corso del progetto che verrà presentato nei paragrafi a seguire. È necessario quindi lavorare a strumenti di mediazione culturale che partano dalle differenze per arrivare a delle convergenze affinché le opere e i reperti contenuti in un museo non siano solo immagini da fotografare, ma diventino simboli comprensibili ad un vasto pubblico.

E allora l’esperienza condotta attraverso un metodo sperimentale, che procedeva per aggiustamenti, è nata proprio partendo da questo approccio. Con i Servizi Educativi del MANN, nelle persone di Lucia Emilio e Michele Iacobellis, si è stabilito di dedicare un intero progetto alla cultura cinese, dal momento che a Napoli vive una grande comunità⁸ e che il turismo cinese è in considerevole aumento.

Si è deciso di dedicare una parte del progetto a un pubblico adulto e una parte a un pubblico di bambini e pre-adolescenti.

È chiaro che non è stato possibile utilizzare lo stesso approccio per adulti e bambini poiché gli adulti hanno un’impalcatura culturale che già di per sé costituisce una base su cui poggiare le informazioni ricevute; è per questo che il progetto si è, di fatto, articolato in due attività separate (un laboratorio con un gruppo di adulti e un laboratorio con un gruppo di bambini) che non si sono incontrate.

Il taglio da dare a questa sperimentazione nasce, quindi, per gli adulti, sostanzialmente, dalla necessità di elaborare, e non tradurre, contenuti culturali che possano favorire realmente l’avvicinamento interculturale. L’attività rivolta ai più piccoli, invece, è stata pensata per realizzare un supporto didattico per la visita al MANN, sperimentando con il gruppo dei bambini cinesi attività che poi potessero essere proposte a tutti i bambini in visita al museo. Il lavoro finale, dal titolo *Book MANN. Art & Activity*, è stato realizzato utilizzando le immagini frutto dei laboratori proposti ai bambini.

Il gruppo di lavoro, per la sezione destinata agli adulti, era composto da Francesca Amirante e Caterina De Vivo dell’Associazione Progetto Museo.

Il gruppo di lavoro, per la sezione destinata ai bambini, era composto da Francesca Amirante e da Lucia Molino dell’Associazione Progetto Museo, da

⁸ Secondo dati del 2017, la comunità cinese è la terza comunità di cittadini non comunitari regolarmente soggiornanti nella città metropolitana di Napoli, con 8.995 cittadini (9,6% del totale): <<http://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/Documents/La%20presenza%20dei%20migranti%20nelle%20aree%20metropolitane,%20anno%202017/RAM-2017-Napoli.pdf>>. 02.09.19.

Gennaro Reder, editore e progettista culturale. Per una delle attività svolta al museo con i bambini è stata coinvolta l'Associazione ISFOM che si occupa di Musicoterapia.

3. *Il laboratorio con gli adulti*

L'obiettivo del laboratorio con il gruppo di adulti era di realizzare dieci schede per altrettante opere e sezioni del MANN per creare una piccola guida al museo rivolta ad un pubblico di cultura cinese. La premessa del lavoro è stata la consapevolezza che l'interpretazione (e la comunicazione) di un reperto archeologico e di un bene culturale non è un'operazione oggettiva⁹, ma mediata dalla cultura di appartenenza di chi interpreta o comunica¹⁰. Questa considerazione è fondante per la disciplina che chiamiamo *Public Archaeology*¹¹ che ha portato a riflettere sulla necessità di cambiare il modo dell'archeologia di relazionarsi al pubblico.

Partendo da questo assunto non era ovviamente pensabile di limitarsi a tradurre in cinese guide già esistenti del MANN, ma, attraverso dei workshop partecipativi, si sono realizzate dieci schede partendo dall'esigenza di incrociare le cronologie e indentificare riferimenti comuni così da favorire un reale avvicinamento al museo per il proprio target di riferimento (fig. 1).

3.1 *Scelta del pubblico*

Il MANN ha stabilito negli ultimi anni importanti relazioni con diverse istituzioni cinesi che probabilmente porteranno a un aumento del pubblico di questa nazionalità; per questo motivo, si è deciso di lavorare, per la prima edizione del progetto *Attraverso gli occhi degli altri – per un nuovo modello di interculturalità*, sul pubblico di cultura cinese. La scelta è stata di invitare a partecipare ai workshops un pubblico cinese che avesse delle buone basi di storia della cultura cinese. Infatti, sebbene l'obiettivo fosse quello di realizzare del materiale informativo rivolto al vasto ed eterogeneo pubblico cinese, è stato necessario ragionare con un gruppo che fosse in grado di cogliere, nelle opere e nelle sezioni del museo analizzate, dei punti di contatto o di grande distanza con il mondo estremo-orientale.

Il focus group era composto da cinque ragazzi cinesi tra i 20 ed i 25 anni in visita per un periodo di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e da un linguista ricercatore presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Fondamentale è stato il ruolo di un'interprete e mediatrice culturale di nazionalità

⁹ Hodder 2003.

¹⁰ Tilley 1989; Shanks, Tilley 1992; Smith 2006.

¹¹ Schadla Hall 1999; Merriman 2004.

cinese che ha partecipato sia in qualità di membro del focus group che in qualità di interprete. I workshops sono stati condotti da un'archeologa italiana con nozioni di base sulla storia e cultura materiale cinese.

3.2 *Tempi*

La fase dei workshops è stata portata a termine in un arco temporale di circa un mese a partire da metà ottobre 2018, durante il quale sono stati organizzati cinque incontri presso il MANN. Al termine dei cinque workshops il materiale raccolto è stato elaborato in un mese e mezzo durante il quale si è proceduto con la preparazione delle schede.

3.3 *Scelta delle opere*

Durante ciascun incontro si sono analizzate due o tre opere (o sezioni), prestando attenzione a selezionare oggetti provenienti dalle diverse collezioni del MANN, con l'intenzione di rappresentare nella guida ottenuta la varietà del patrimonio culturale del museo. Nel caso del *Gabinetto Segreto* e della *Villa dei Papiri*, si è ritenuto opportuno focalizzare l'attenzione sull'intera sezione, al fine di fornire al visitatore un quadro complessivo del contesto di riferimento¹². Per la scelta dei reperti e delle collezioni di riferimento si è pensato di soddisfare la curiosità di un ipotetico turista per la prima volta in visita al MANN, cercando quindi di inserire nella guida un'offerta quanto più completa possibile. Tuttavia, per la scelta delle sezioni da analizzare, ci si è basati anche sulle impressioni e le indicazioni espresse dai partecipanti ai workshops durante il primo incontro introduttivo al MANN.

In particolare, sono stati selezionati per la redazione della guida¹³:

- *Ercole Farnese* e *Toro Farnese* per la sezione relativa alla statuaria Farnese;
- Il *Mosaico di Alessandro* e i due *Mosaici di Dioscuride di Samo* per la sezione dei Mosaici;
- Il cosiddetto *Vaso Blu* per la sezione dei vetri;
- La pittura raffigurante la *Rissa all'Anfiteatro di Pompei* e il *Ritratto di Terentio Neo* per la sezione Affreschi;

¹² Infatti, nella sezione *Villa dei Papiri* si trovano una serie di oggetti e opere provenienti da uno specifico contesto (la *Villa dei Papiri* di Ercolano) molto ben definito; allo stesso tempo la sezione del *Gabinetto Segreto*, dove sono conservati tutti gli oggetti considerati erotici dai primi scavatori di Pompei, è significativa anche per comprendere la storia del museo. Per questo motivo si è ritenuto opportuno non focalizzare l'attenzione sul singolo oggetto, ma sulle sezioni nella loro interezza. Per maggiori informazioni sulle due sezioni si veda: <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/le-collezioni/villa-dei-papiri-bozza>>, 28.05.2019 e <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/gabinetto-segreto>>, 28.05.2019.

¹³ Per informazioni sulle sezioni/opere analizzate: <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/le-collezioni>>, 28.05.2019.

- La sezione della *Villa dei Papiri*;
- Il *Gabinetto Segreto*.

3.4 *Metodologia applicata*

Durante ciascun incontro, grazie al supporto dei Servizi Educativi del MANN, il gruppo di partecipanti ai workshops è stato portato in visita da un'archeologa dell'Associazione Progetto Museo. Dal momento che solo alcuni dei partecipanti parlavano inglese e/o italiano, si è beneficiato del supporto di un'interprete cinese, che facilitava la comunicazione tra gli esperti e i componenti del focus group. Si è deciso di utilizzare un approccio non-strutturato¹⁴, per cercare di far fluire in maniera libera i pensieri e le osservazioni dei membri del focus group. Durante ogni incontro, come prima cosa, si è lasciato osservare ai partecipanti le opere, consentendo loro di farsi una prima, personale, idea degli oggetti/sezioni da analizzare. In un secondo momento, l'archeologa dell'Associazione Progetto Museo ha fornito una spiegazione del significato dei diversi oggetti di studio, soddisfacendo tutte le curiosità del gruppo. Le domande dei partecipanti al focus group sono state accuratamente annotate per comprendere quali fossero le curiosità istintive.

Dopo la fase di osservazione, si è svolta la fase di discussione e confronto. La fase di confronto è stata fondamentale per evidenziare punti di contatto e similitudini tra la cultura occidentale e quella cinese. Allo stesso tempo, si è cercato di capire quali fossero quegli aspetti, formali o tematici, difficili da comprendere, secondo i membri del focus group, per un pubblico dell'estremo Oriente. Durante i momenti di confronto, ciascun membro del focus group era libero di esprimere le proprie impressioni e di dare spunti per confronti fra mondo occidentale e orientale.

Per l'organizzazione del lavoro è stato fondamentale il primo incontro, che è servito soprattutto a selezionare le opere e le sezioni da analizzare nel corso degli incontri successivi. Infatti, durante una passeggiata introduttiva al museo, si è cercato di registrare su quali oggetti cadesse immediatamente e istintivamente l'attenzione del gruppo. Nella selezione delle opere da analizzare si è quindi cercato di tenere conto anche di queste prime osservazioni. Già dal primo incontro, immediatamente sono emersi degli importanti spunti di riflessione (fig. 2).

3.5 *Risultati*

Al termine della fase di workshop, il materiale e gli appunti raccolti sono stati rielaborati. Si è cercato di realizzare una guida in dieci schede che non fosse una descrizione neutra di alcuni reperti e di alcune sezioni del MANN. Come

¹⁴ Oprandi 2001.

specificato nella premessa, infatti, la comunicazione di un reperto archeologico non può essere un'operazione oggettiva o neutra¹⁵. Nella breve guida si è quindi deciso di esplicitare gli elementi emersi durante i workshops. In particolar modo, i temi generali emersi sono stati¹⁶:

- nelle raffigurazioni cinesi, a differenza di quelle occidentali, si avverte una mancanza di naturalismo e di centralità della raffigurazione della figura umana (non solo in senso estetico), il naturalismo è legato più che altro alla rappresentazione paesaggistica. Per questo motivo, la statuaria classica, con la sua attenzione alla raffigurazione del corpo umano e dell'individualità, ha attirato l'attenzione dei partecipanti ai workshops;
- nella produzione materiale cinese, si riscontra una mancanza del concetto di autorappresentazione del singolo individuo, a differenza di quanto accade nel mondo romano. Per questo motivo, si è dedicato spazio all'analisi dei ritratti romani e a opere che celebrano momenti significativi per la collettività;
- è stata forte la richiesta da parte del gruppo di voler ascoltare il racconto che si cela dietro ogni immagine e simbolo, più che lo sterile elenco di informazioni storiche;
- è anche emerso come in Cina storie e miti non vengano raccontati tanto per immagini, ma prevalentemente attraverso l'uso della parola, sia scritta che orale;
- è emerso che per un pubblico cinese l'integrità dell'opera/reperto è più importante dell'autenticità; di conseguenza, in caso di opere frammentate (p.es. il cosiddetto *Mosaico di Alessandro*) si è reputato opportuno esplicitare le ragioni della mancanza di restauri ricostruttivi;
- il concetto di "classicità" viene espresso anche nella cultura cinese e viene ricercato all'interno della Cina stessa, che va difesa dai "barbari" che la minacciano.

In particolare, si riportano a seguire le osservazioni emerse nel corso dei diversi laboratori durante il confronto tra gli esperti di Progetto Museo e i partecipanti ai workshops che sono poi state utilizzate come base di partenza per la redazione delle schede (figg. 3 e 4).

Primo incontro introduttivo

Durante il primo incontro si è svolta una passeggiata introduttiva al MANN, durante la quale c'è stato un primo avvicinamento alla storia delle sue collezioni. Ecco gli spunti di riflessione emersi:

- per i partecipanti, l'antichità di un oggetto non sembrava rappresentare di per sé un valore, se non associata a un valore estetico, tecnico e, soprattutto, ad un racconto;

¹⁵ Hodder 2003.

¹⁶ Nelle seguenti annotazioni si riporta quanto emerso dalle riflessioni con i partecipanti ai *workshops*, prima di qualsiasi revisione scientifica. Le seguenti osservazioni sono frutto delle emozioni e riflessioni spontanee dei partecipanti (che avevano tutti un background umanistico e una buona conoscenza della cultura materiale cinese). Per la redazione delle schede (vedi immagini), le considerazioni sono state verificate.

- tutti i componenti del gruppo hanno mostrato un’istintiva attrazione per le rappresentazioni naturalistiche di figure umane o di paesaggi. In particolar modo, è stato riscontrato fin dall’inizio un grande interesse per la statuaria classica;
- tutti i componenti del gruppo hanno mostrato curiosità verso quei reperti che apparivano ai loro occhi “danneggiati”. È emerso subito il concetto, profondamente orientale, secondo il quale non importa mettere a rischio l’autenticità di un reperto o di un’opera, se con un restauro se ne può recuperare l’integrità.

Secondo incontro – Toro Farnese ed Ercole Farnese

Nel corso del secondo incontro si sono analizzate due statue di grandi dimensioni provenienti dagli ambienti delle Terme di Caracalla a Roma, parte della Collezione Farnese¹⁷. Le statue prese in esame rappresentano il *Supplizio di Dirce*¹⁸ ed *Ercole*¹⁹; sono emersi i seguenti spunti di riflessione:

- assenza nell’arte cinese di una tradizione statuaria a resa naturalistica, paragonabile a quella del mondo greco-romano;
- assenza nell’arte cinese del racconto di cicli narrativi in statuaria; la rappresentazione statuaria è generalmente fortemente idealizzata e standardizzata, finalizzata tendenzialmente al culto religioso, con una quasi totale assenza della rappresentazione naturalistica del corpo umano. È per questo motivo che si è riscontrato tra i partecipanti al focus group un forte interesse per i racconti iconografici, per la spiegazione di ogni simbolo e personaggio;
- il ruolo predominante per la narrazione è invece occupato in Cina dalla scrittura. La scrittura è così importante da divenire un’arte in sé, non solo per la capacità di raccontare una storia, ma anche per la capacità di rendere in maniera elegante e raffinata i caratteri. Per questo motivo, il possedere manoscritti di famosi calligrafi o il set da scrittura diventa, fin da epoche molto antiche, motivo di vanto e di distinzione sociale (fig. 3).

Terzo incontro – Mosaico di Alessandro e Mosaici di Dioscuride di Samo

Durante il terzo incontro, ci si è soffermati sulla sezione dei Mosaici, e in particolare, sull’osservazione del cosiddetto *Mosaico di Alessandro*²⁰ e sui *Mosaici di Dioscuride di Samo*²¹.

- per quanto riguarda il mosaico, dal punto di vista tecnico, questo è conosciuto in Cina a partire dal XVII e dal XVIII secolo, con l’intensificarsi dei rapporti

¹⁷ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/le-collezioni/collezione-farnese-2/>>, 28.05.2019.

¹⁸ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/le-collezioni/collezione-farnese-2/terme-di-caracalla/>>, 28.05.2019.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/mosaici/>>, 28.05.2019.

²¹ *Ibidem*.

con l'Occidente. D'altra parte, secondo i componenti del gruppo, una tecnica come quella del mosaico difficilmente si sarebbe potuta sviluppare in Cina, perché nel mosaico l'immagine si costruisce per frammenti, l'opposto di quanto avviene nelle rappresentazioni artistiche cinesi, caratterizzate invece dalla fluidità del pennello che costruisce l'immagine o la parola attraverso i pittogrammi;

- il *Mosaico di Alessandro*, dove è rappresentata una battaglia tra Alessandro il Macedone e i Persiani, ha stimolato un'importante riflessione sulla rappresentazione del “diverso” e dello “straniero” nella cultura cinese. Infatti, il territorio cinese è estremamente variegato e l'impero cinese ha cambiato numerose volte i suoi confini nel corso dei secoli. Per questo motivo la Cina è caratterizzata da una serie di differenze culturali interne. Tuttavia, se nelle rappresentazioni e nelle narrazioni del mondo greco ed ellenistico i Persiani hanno sempre rappresentato il simbolo della barbarie e del nemico per eccellenza che mina le radici culturali della grecità, la Cina ha sempre dovuto difendersi, ad occidente, dagli Unni. In questo senso, la Cina rappresenta un'unità culturale che sente di doversi difendere da un nemico esterno. Da questo confronto emerge come tra Cina e mondo ellenizzato si frappongano le pianure dell'Asia centrale popolate da genti nomadi che, dall'estremo oriente e l'estremo occidente, vengono percepite in maniera simile;
- nella cultura cinese esiste un concetto di “classicità” paragonabile a quello occidentale;
- per quanto riguarda invece i *Mosaici di Dioscuride di Samo*, dove sono rappresentate scene teatrali, è emersa l'assenza, almeno fino al XIII secolo, di un concetto di intrattenimento collettivo come elemento di controllo sociale promosso dall'alto, paragonabile al teatro o ai giochi gladiatori nel mondo romano. Il teatro ha, invece, per lunghissimo periodo la forma del racconto popolare. Nondimeno, anche il teatro popolare cinese ha una grande importanza, dal momento che è attraverso il teatro che viaggiano storie e racconti nello sterminato territorio cinese.

Quarto incontro – Pitture

Nel corso del quarto incontro, ci si è dedicati all'analisi della collezione di pitture provenienti dai siti archeologici distrutti dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. In particolare, si sono osservate le pitture della cosiddetta *Rissa all'Anfiteatro di Pompei*²² ed il *Ritratto di Terentio Neo e sua moglie*²³.

Durante questo incontro son emersi i seguenti spunti:

- in relazione all'osservazione della *Rissa all'Anfiteatro di Pompei*, si è tornati a discutere sull'idea di un intrattenimento collettivo per il governo

²² <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/affreschi-2/>>, 28.05.2019.

²³ *Ibidem*.

della società, che sembra non trovare un corrispettivo nell'immaginario cinese. Il paragone più vicino sembra trovarsi negli spettacoli pirotecnici e nelle luminarie, utilizzate in occasione del capodanno o di altre festività religiose. La civiltà guerriera non viene però celebrata pubblicamente come a Roma si faceva negli anfiteatri. Questo costume sembra ritrovarsi, invece, nelle lotte fra guerrieri mongoli;

- a proposito del *Ritratto di Terentio Neo e sua moglie*, si è riflettuto su come il ritratto dell'uomo comune sembra essere assente nella cultura cinese. È in realtà il concetto stesso di autorappresentazione che sembra mancare, almeno nel linguaggio per immagini; il ritratto ha solo una funzione pragmatica (per presentare le spose all'imperatore o per cercare criminali). Questa mancanza sarebbe, in effetti, espressione di un popolo che ha sempre favorito l'esaltazione della collettività rispetto a quella del singolo individuo (fig. 4).

Quinto incontro – Vaso Blu, sezione Villa dei Papiri e Gabinetto Segreto

Durante il quinto incontro, che è stato più lungo degli altri, si sono analizzati il cosiddetto *Vaso Blu*²⁴ situato nella collezione dei vetri dei siti vesuviani, la Collezione della *Villa dei Papiri*²⁵ (ovvero una sontuosa villa d'*otium*) di Ercolano, e la sezione del cosiddetto *Gabinetto Segreto*²⁶, dove sono conservati i cosiddetti oggetti erotici provenienti dai siti distrutti dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C.:

- per quanto riguarda il cosiddetto *Vaso Blu*, i motivi decorativi del cammeo (con la cui tecnica è decorato il vaso) hanno immediatamente richiamato nell'immaginario dei componenti del focus group gli elementi decorativi presenti sulle porcellane cinesi;
- dopo l'ammirazione per gli elementi decorativi, è emersa, anche in questo caso, la curiosità per le storie che si nascondono dietro gli oggetti e le rappresentazioni naturalistiche: es. lo svolgimento della vendemmia sulla decorazione del *Vaso Blu*;
- sempre a proposito del cosiddetto *Vaso Blu* e delle scene di vendemmia rappresentate, i partecipanti al focus group hanno riconosciuto che nel mondo cinese la bevanda alcolica riveste un valore sociale: è bevanda pregiata di cui farsi vanto e ha una funzione sociale e conviviale;
- osservando le opere provenienti dalla ricchissima *Villa dei Papiri*, è subito emerso che, se Pompei è molto conosciuta in Cina, nessuno aveva mai sentito nominare Ercolano prima di venire in Italia;
- si è riscontrata una certa difficoltà nel cercare di trasporre il concetto di *otium* in cinese. Sicuramente i partecipanti ai workshops hanno

²⁴ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/metalli-avori-e-vetri/>>, 28.05.2019.

²⁵ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/villa-dei-papiri/>>, 28.05.2019.

²⁶ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/gabinetto-segreto/>>, 28.05.2019.

riconosciuto l'esistenza del concetto di residenza dedicata ad attività di svago, ma lo svago non sembra avere in Cina l'accezione filosofica dell'*otium*. Allo stesso tempo, se esistono case, come quella di Confucio, dove, anche in tempi molto antichi, si riunivano filosofi e letterati, queste sono una sorta di "accademia", non residenze patrizie. Tuttavia, una volta svelatone il significato, la sezione della *Villa dei Papiri* è fra quelle che maggiormente hanno affascinato il gruppo;

- anche la visita al *Gabinetto Segreto* ha offerto spunti di riflessione. Si è riflettuto su come attualmente la Cina sia un paese estremamente laico, non a caso, ha provocato divertimento nel gruppo immaginare lo scandalo suscitato dagli oggetti ora raccolti nel *Gabinetto Segreto*, considerati nell'Ottocento troppo scabrosi per essere esposti al pubblico;
- ancora, la sessualità non sembra essere presente negli amuleti portafortuna con funzione apotropaica (se non per l'auto-erotismo o nella sfera intima e privata), per la "protezione" è invece tipico il richiamo al mondo animale, reale e mitologico (specialmente draghi e leoni);
- il concetto di prostituzione è leggermente diverso da quello occidentale: la prostituta è spesso in ambiente cortigiano colei che oltre a compiacere sessualmente conosceva le arti come strumento di intrattenimento (poesia, calligrafia, musica), e in tal senso era a suo modo rispettata; tuttavia, in ambiente più popolare esistevano anche delle prostitute paragonabili a quelle dell'antica Pompei.

Al termine dei *workshops* è stato possibile scrivere delle schede descrittive dei reperti e delle sezioni del MANN analizzate, utilizzando tutti gli spunti offerti dal confronto con il focus group (vedi ad esempio figg. 3 e 4). Gli elementi emersi durante i *workshops* sono stati inseriti nella descrizione delle opere e delle sezioni del MANN che sono state arricchite da comparazioni con elementi caratterizzanti per la cultura cinese, in modo da rendere l'interpretazione e la comprensione del museo più intelligibile per un pubblico estremo orientale.

Infine, si è deciso di realizzare per la guida una cronologia incrociata (fig. 2), per consentire a un pubblico cinese di mettere a confronto alcuni momenti rilevanti della storia occidentale e della storia del MANN con una cronologia cinese. Nella scelta delle periodizzazioni, si è deciso di indicare nella cronologia pochi, ma significativi momenti che possano permettere ad un visitatore di orientarsi con facilità all'interno del museo. Il materiale prodotto è stato dato in dotazione ai Servizi Educativi del MANN e verrà messo a disposizione dei visitatori di cultura cinese del museo (fig. 5).

3.6 Verifiche

Al termine degli incontri, le informazioni raccolte durante i confronti sono state riviste dagli esperti dell'Associazione Progetto Museo con la prof.

ssa Chiara Visconti, docente di Archeologia e Storia dell'Arte Cinese presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", per accertarsi che i riferimenti culturali e cronologici fossero corretti.

Inoltre, prima di essere reso disponibile per i visitatori del MANN, il materiale prodotto è stato testato da un gruppo di 20 studenti della China Petroleum Univeristy di Qingdao in soggiorno di studio a Napoli nel luglio 2018. Il gruppo era formato da studenti tra i 18 e i 22 anni; gli studenti seguivano un percorso di studio in discipline scientifiche (ingegneria e geologia) e, seppur studenti universitari, non avevano una particolare preparazione umanistica. Durante il soggiorno a Napoli, i 20 studenti hanno visitato il MANN utilizzando il materiale prodotto grazie al progetto *Attraverso gli occhi degli altri – Per un nuovo modello di interculturalità*. I riscontri degli studenti sono stati positivi e i 20 partecipanti hanno dichiarato che lo strumento loro fornito ha permesso di visitare il museo in maniera agevole e semplice, anche a chi non era dotato di una preparazione umanistica o di nozioni sulla storia occidentale.

4. *Il laboratorio per i bambini*

Il percorso dedicato ai bambini è stato progettato con l'idea di sperimentare delle attività didattiche da proporre in una piccola pubblicazione da distribuire a tutti i bambini in visita al MANN. Per la sperimentazione, sono stati coinvolti bambini o pre-adolescenti della comunità cinese residente a Napoli, che sono diventati parte attiva della realizzazione dei laboratori e di tutte le immagini inserite a corredo della pubblicazione. Per la realizzazione di questo libricino di attività, si è lavorato con i bambini cinesi, cercando di creare un prodotto che possa essere universale e intellegibile per qualsiasi bambino del mondo. Per questo motivo, sono state selezionate per i laboratori opere che potessero essere messe in relazioni con concetti universali e con gli elementi della natura. Questo intervento è stato pensato con la doppia funzione di realizzare un progetto che crei una relazione con una comunità che vive stabilmente a Napoli, e con l'obiettivo finale di creare un materiale didattico permanente per tutti i bambini in visita al MANN (fig. 6).

4.1 *La scelta del pubblico*

I partecipanti alle attività di laboratorio, di un'età compresa tra i 6 e gli 11 anni, sono stati coinvolti dalla Cooperativa sociale culturale italo-cinese onlus, che si è resa, con grande entusiasmo, disponibile a far partecipare al progetto gli alunni che normalmente frequentano le attività di doposcuola dell'onlus. Il gruppo composto da 8 bambini e pre-adolescenti è sempre stato accompagnato dalla mediatrice culturale Elena Pannone.

4.2 *Tempi*

L'attività al museo si è svolta nell'arco di un mese con un appuntamento a settimana. Ogni pomeriggio è stato destinato alla realizzazione di due attività. La durata di ogni incontro è stata di circa 3 ore.

4.3 *Scelta delle opere*

Le opere sulle quali realizzare i laboratori sono state scelte dalle esperte dell'Associazione Progetto Museo in base alla relazione con il mondo della natura e con i 4 elementi che sono stati selezionati come filo conduttore per la realizzazione della pubblicazione: aria, acqua, terra e fuoco. Il presupposto era che i reperti provenissero da sezioni diverse del museo, così che, nei 4 incontri, si consentisse al gruppo di partecipanti di visitare tutto il MANN.

I reperti selezionati sono stati:

- *Artemide Efesia*
- *Mummia di Coccodrillo*
- *Mosaico con fauna marina*
- *Corridori della villa dei Papiri*
- *Affreschi dai Praedia di Iulia Felix*
- *Atlante Farnese*
- *Cosiddetto Vaso Blu*
- *Hermes a riposo*

4.4 *Metodologia applicata*

Ogni incontro prevedeva una parte iniziale durante la quale si consentiva ai piccoli partecipanti di entrare in contatto con il reperto del MANN, analizzando le forme, le tecniche di realizzazione, i soggetti rappresentati e le funzioni degli oggetti. Per ciascuna opera analizzata, i ragazzi hanno poi svolto dei laboratori creativi. I bambini della comunità cinese sono stati i severissimi giudici che hanno testato le attività progettate per la realizzazione di un libro da distribuire a tutti i bambini in visita al MANN, indipendentemente dalla loro cultura di riferimento. Al termine della fase del lavoro che prevedeva il coinvolgimento dei bambini cinesi, gli esperti di Progetto Museo e di Akab hanno lavorato alla redazione del libretto per rendere le attività svolte con i bambini cinesi attività replicabili da tutti i bambini in visita al museo, facendo tesoro dei feedback dati dai bambini nel corso dei laboratori. I testi sono stati realizzati in italiano e in inglese. Il libretto è in distribuzione gratuita all'accoglienza del MANN.

4.5 *Descrizione dell'attività e risultati*

Artemide Efesia

Il primo laboratorio ha riguardato la statua raffigurante l'*Artemide Efesia*²⁷. In questo caso, si è scelto di lasciar identificare ai bambini, in una statua molto ricca di simboli, un oggetto per loro riconoscibile e facilmente identificabile; la scelta dei bambini è ricaduta sul simbolo della collana. Nel corso del laboratorio, ciascun bambino doveva osservare la scultura e successivamente provare a disegnare una propria versione del pettorale dell'*Artemide Efesia*. Ciascun bambino doveva poi dare un titolo a ciò che aveva dipinto e indossare la propria collana, mostrando agli altri il proprio lavoro. I bambini si sono poi scambiati le proprie creazioni, indossando ciascuno la collana dell'altro.

Osservando il processo creativo del gruppo sono emersi questi spunti di riflessione:

- inizialmente i ragazzi, di fronte al foglio bianco, avevano difficoltà a farsi guidare dall'immaginazione e dalla creatività. Accogliendo questa difficoltà è stato chiesto loro di partire dal colore con il quale avrebbero dipinto il simbolo della collana, avvicinare il pennello alla tela e lasciare un segno ad occhi chiusi. Tutti i partecipanti hanno lasciato lo stesso segno: una linea curva orizzontale;
- la maggior parte del gruppo ha ripreso l'iconografia dell'*Artemide* ritraendo le mammelle e gli scroti dei Tori presenti sul busto.

Mummia di coccodrillo

Il secondo laboratorio, legato al tema dell'acqua, ha avuto come oggetto una *Mummia di coccodrillo*²⁸, situata nella collezione egiziana del MANN. In questo caso, è stato chiesto ai bambini di raccontare una storia, con protagonista il coccodrillo, che rispondesse alle seguenti domande:

- Qual è il suo nome?
- Dove vive?
- Cosa fa nella sua vita?

Per poter rispondere alle domande, è stato importante per i bambini ascoltare delle spiegazioni sulla mitologia e la storia egiziana. Grazie a questa esperienza è stata data loro la possibilità di restituire attraverso l'immaginazione un'anima a ciò che è mummificato. Fogli, penne e acquerelli sono stati gli strumenti utilizzati; i bambini hanno scritto la storia rispondendo alle domande e attraverso il colore hanno aggiunto forme e segni a quel racconto.

Osservando il processo creativo del gruppo è emerso come il racconto scritto ha eliminato le paure riscontrate nel laboratorio sull'*Artemide Efesia*; questo

²⁷ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sculture/>>, 28.05.2019.

²⁸ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/sezione-egiziana/>>, 28.05.2019.

lavoro è stato più spontaneo. Si sono divertiti a creare storie diverse, ognuno la propria.

Tra le storie scritte c'è quella di Alessandro: «Un giorno c'era un cocodrillo di nome Bian Wen. Lui si trovò sul fiume delle Amazzoni e, poiché sentiva la sua schiena troppo secca, allora decise di tuffarsi in quel fiume per fare un bagnetto».

Pittura²⁹ raffigurante Natura morta dai Praedia di Iulia Felix

Questo incontro era legato all'elemento della terra. Durante questo laboratorio, dopo aver osservato delle pitture provenienti da Pompei rappresentanti cosiddette nature morte, ciascun bambino ha realizzato la propria composizione con diversi frutti e l'ha poi ritratta. I bambini hanno dovuto lavorare sulla composizione, e distribuire e organizzare i vari elementi nello spazio. Ogni ragazzo aveva a disposizione 5 frutti e ciascuno ha deciso liberamente come posizionarli; una volta scelta, la composizione è stata dipinta su un pezzo di tela.

Osservando il processo creativo del gruppo sono emersi questi spunti di riflessione:

- i ragazzi si sono divertiti nel creare composizioni anche complesse, con l'impegno di cercare il giusto equilibrio di forme;
- la bellezza è stata quella di unire passato e presente in un solo spazio, fruire la natura morta degli affreschi e diventare artefice, nello stesso spazio, della propria composizione.

In questo caso, il laboratorio è stato riportato sul libretto come attività da fare a casa, dopo la visita al museo; un modo per prolungare l'esperienza e portarla nell'ambiente domestico, aiutando così i bambini a conservare il ricordo della visita al museo.

Atlante Farnese

Questo incontro è stato dedicato all'osservazione del cosiddetto *Atlante Farnese* (fig. 7)³⁰. È stato chiesto ai ragazzi di provare a percepire l'opera attraverso il proprio corpo, diventando quella scultura, immaginando di portare un peso sulle spalle, chiedendo loro quali fossero le sensazioni corporee nel sostenere quel peso. Successivamente, si è provato a scomporre la statua in forme geometriche (fig. 7). A questo punto, il gruppo aveva a disposizione diverse forme triangolari e una ovale. La proposta è stata di creare la propria scultura attraverso le forme a disposizione, scegliendo un colore per lo sfondo, frutto dell'esperienza corporea iniziale.

Osservando il processo creativo del gruppo, è emerso come grazie all'attivazione corporea, immaginando di avere il peso sulle spalle, alcuni ragazzi

²⁹ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/affreschi-2/>>, 28.05.2019.

³⁰ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/le-collezioni/collezione-farnese-2/>>, 28.05.2019.

siano entrati in contatto con uno spazio emotivo provando sentimenti come rabbia e tristezza. Partendo dall'esperienza corporea di ascolto ed attivazione sensoriale, il gruppo ha creato una relazione più intima con l'opera. Queste emozioni sono emerse con la domanda: come si sente l'Atlante a dover portare per tutta la vita il peso del globo sulle sue spalle?

Vaso Blu

Il quinto incontro ha avuto come oggetto il cosiddetto *Vaso Blu*³¹. I ragazzi sono stati inviati ad osservare con grande attenzione il vaso e le sue raffinate decorazioni; la loro attenzione è stata portata a notare tutti i piccoli dettagli, facendo loro capire come quel bellissimo vaso dovesse un tempo contenere qualcosa di pregiato, e, per questo motivo, si è chiesto loro di immaginare un messaggio da affidare al prezioso vaso. In particolare, nell'attività proposta nel *BookMANN*, si chiede ai bambini in visita al museo di inventare un gioco nel quale coinvolgere i putti che vendemmiano raffigurati sul vaso, per aiutare i giovani visitatori a cogliere il senso di leggerezza e di convivialità espresso dalla decorazione dell'oggetto.

Mosaico con Fauna Marina

Questo incontro ha avuto come oggetto un *Mosaico con Fauna Marina* (fig. 8)³². In questo laboratorio, si è chiesto ai bambini di osservare attentamente gli animali rappresentati nel mosaico. Per creare una relazione tra i bambini e l'opera, e per acuire il loro spirito di osservazione, oltre che la loro ammirazione per la capacità di rendere una scena complessa con la tecnica del mosaico, si è chiesto ai bambini di attribuire un aggettivo a 10 degli animali marini rappresentati nel mosaico. Si è così potuto osservare come i bambini abbiano risposto positivamente, con una grande varietà di aggettivi, all'input offerto alla loro immaginazione. Inoltre, l'esercizio è anche servito a molti dei bambini per scoprire i nomi della fauna marina, che ignoravano quasi completamente.

Statue di corridori

Questo laboratorio è partito dall'osservazione delle *Statue di corridori*³³ provenienti dalla sezione della *Villa dei Papiri* di Ercolano. Grazie al contributo degli esperti di Musicoterapia dell'ISFOM si è chiesto ai bambini di riprodurre, da fermi, il rumore che si fa correndo. Questa esperienza sensoriale ha aiutato i bambini a percepire il senso del moto e la grande espressività delle statue antiche, creando una connessione emotiva tra i giovani visitatori e le statue della *Villa dei Papiri* di Ercolano.

³¹ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/metalli-avori-e-vetri/>>, 28.05.2019.

³² <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/mosaici/>>, 28.05.2019.

³³ <<https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/villa-dei-papiri/>>, 28.05.2019.

Hermes a riposo

L'ultima scheda del *BookMANN* è l'*Hermes a Riposo*³⁴. Per l'*Hermes a Riposo* non è stata svolta attività con i bambini partecipanti al progetto. L'opera è stata scelta come attività conclusiva per i piccoli visitatori del museo che, dopo aver tanto girato, potranno riposarsi e dovranno lasciare una piccola frase sull'esperienza fatta nella tasca della sagoma dell'*Hermes a riposo* che troveranno all'uscita del museo.

Le attività svolte con i bambini della comunità cinese hanno permesso di realizzare il *Book MANN. Art & Activity* (fig. 9), uno strumento che potrà migliorare l'esperienza al MANN dei bambini che lo visiteranno. Per questo motivo, il libretto è stato arricchito con una breve scheda dedicata a ciascuno dei reperti oggetto delle attività di laboratorio, un piccolo glossario e delle curiosità sul museo. In questo modo, l'adulto che accompagnerà i bambini in visita potrà a suo modo godere del libretto e guidare i bambini nello svolgimento delle attività al museo e a casa. Il lavoro con il gruppo di bambini cinesi, che non avevano conoscenze pregresse sul museo e le sue collezioni, è stato fondamentale per identificare e migliorare attività laboratoriali che possano intrattenere e arricchire il percorso di visita di qualunque bambino, indipendentemente dal proprio background culturale.

5. Osservazioni finali

Il lavoro svolto durante i *workshops* con gli adulti e con i bambini ha esplicitato quanto già espresso nella premessa, e cioè che non può esistere una narrazione oggettiva e neutra del patrimonio archeologico e culturale, ma questa è sempre mediata dalla cultura di appartenenza di chi interpreta o comunica³⁵. Il punto di vista di chi narra andrebbe quindi sempre esplicitato³⁶ e sicuramente, in un'epoca di sempre maggiore globalizzazione, questo progetto pilota esplicita la necessità di variare le forme di comunicazione e gli apparati comunicativi per i tanti pubblici che si avvicinano a un museo³⁷. Sicuramente, il processo di redazione dei materiali oggetto di questo progetto porta a una profonda riflessione sul tipo di comunicazione scritta da produrre anche per un pubblico più locale. Ancora troppo spesso, infatti, i pannelli museali riportano informazioni pensate per un pubblico di tecnici³⁸; l'esercizio portato avanti con un pubblico proveniente da un contesto culturale così lontano come quello

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Tilley 1989; Shanks, Tilley 1992; Smith 2006.

³⁶ Vaglio 2018, pp. 27-51.

³⁷ Volpe 2015, pp. 71-76.

³⁸ Ivi, p. 71.

cinese, ha avuto il vantaggio di porre gli autori dei materiali informativi nella condizione di non poter dare nessun concetto per scontato. Questo approccio, che probabilmente dovrebbe essere utilizzato per qualsiasi tipo di pubblico³⁹, mira quindi a mettere in discussione le vecchie modalità di narrazione del patrimonio culturale. Questa considerazione, profondamente affrontata dalla disciplina che oggi chiamiamo *Public Archaeology*⁴⁰, è stata il filo conduttore delle sperimentazioni messe in atto con questo progetto. Come si evince dai risultati ottenuti, l'obiettivo non è di semplificare e banalizzare i contenuti perché questi siano comprensibili per tutti, ma di essere in grado di cambiare il proprio linguaggio a seconda del pubblico di riferimento⁴¹, aggiungendo quindi complessità a una comunicazione museale che possa diventare reale strumento di comprensione e di avvicinamento al patrimonio culturale per un pubblico quanto più vasto possibile.

Riferimenti bibliografici / References

- Brunelli M. (2013), *Archeologi educatori. Attuali tendenze per un'archeologia educativa in Italia, tra heritage education e public archaeology*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 7, pp. 11-32.
- Dal Maso C., a cura di (2018), *Racconti da Museo. Storytelling d'autore per il Museo 4.0*, Bari: Edipuglia.
- Hodder I., Hutson S. (2003), *Reading the Past*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Merriman N., edited by (2004), *Public Archaeology*, London and New York: Routledge.
- Pecci A.M., a cura di (2009). *Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Milano: FrancoAngeli.
- Marshall Y. (2002), *What is Community Archaeology?*, «*World Archaeology*», 34, n. 2, pp. 211-219.
- Merriman N., edited by (2004), *Public Archaeology*, London and New York: Routledge.
- Oprandi N. (2001), *Focus-group. Breve compendio teorico-pratico*, Padova: Emme&erre libri.
- Schadla Hall T. (1999), *Editorial: Public Archaeology*, «*European Journal of Archaeology*», II, n. 2, pp. 147-156.
- Shanks M., Tilley C. (1992), *Re-constructing Archaeology: Theory and Practice*, London and New York: Routledge.

³⁹ Solima 2012.

⁴⁰ Schadla Hall 1999; Merriman 2004.

⁴¹ Dal Maso 2018, pp. 9-24.

- Smith L. (2004), *Archaeological Theory and Politics of Cultural Heritage*, London and New York: Routledge.
- Smith L. (2006), *Uses of Heritage*, London and New York: Routledge.
- Solima L. (2012), *Il Museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Solima L. (2016), *Piano Strategico 2016-2019 Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Electa: Napoli.
- Vaglio M.G. (2018), *Lo storytelling per I beni culturali: il racconto*, in Dal Maso 2018, pp. 27-52.
- Volpe G. (2015), *Patrimonio al Futuro. Un Manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Electa: Milano.
- Tilley C. (1989), *Excavation as a Theatre*, «Antiquity», 63, n. 239, pp. 275-280.
- UNESCO (2005), *Convenzione sulla Protezione e la Promozione delle Diversità delle Espressioni Culturali*, Parigi: UNESCO.



Mosaico
 Provenienza: Pompei
 II – I secolo a.C. – Dinastia Han

Questo mosaico mostra un momento di quello che fu sentito dai Greci come uno scontro di civiltà paragonabile a quello che **in Cina fu vissuto a più riprese contro i barbari provenienti dalle steppe dell'Asia Centrale**. Nelle narrazioni occidentali, come in quelle cinesi, il racconto delle guerre contro il nemico per eccellenza è sempre stato lo strumento per **riaffermare i propri valori e la propria cultura**.
 Infine, si noterà che il mosaico ha delle parti mancanti. Nella sala è presentata un'ipotesi di ricostruzione; tuttavia, l'originale non è stato ritoccato per garantirne l'autenticità e l'originalità.

Fig. 3. Scheda in cinese con descrizione del cosiddetto *Mosaico di Alessandro* ed estratto della sua traduzione in italiano



Sezione del Museo
 Provenienza: Ercolano – Villa dei Papiri
 I secolo a.C. – Dinastia Han

...Il continuo riferimento alla cultura greca non è casuale; il popolo romano era pragmatico e fiero, ma riconosceva nella cultura greca l'origine della civiltà e delle arti, pertanto, era abitudine per l'aristocrazia romana parlare il greco durante i soggiorni nelle belle ville del Golfo di Napoli. L'utilizzo della lingua greca, **così come la pratica delle arti e della filosofia**, era un segno di distinzione sociale, esattamente come in Cina lo era saper giocare a **scacchi, suonare e praticare l'arte della calligrafia**.
 In un certo senso, la Villa dei Papiri era un luogo a metà tra la **Casa di Confucio**, dove artisti e letterati si incontravano e si intrattenevano dedicandosi alla filosofia circondati da opere d'arte, ed una **residenza estiva degli imperatori cinesi**, dove ci si rifugiava per dedicarsi ad attività ludiche.

Fig. 4. Scheda in cinese con descrizione della sezione del MANN della *Villa dei Papiri* ed estratto della sua traduzione in italiano



Fig. 5. Quarta di copertina della guida per un pubblico adulto cinese prodotta per i servizi didattici del MANN

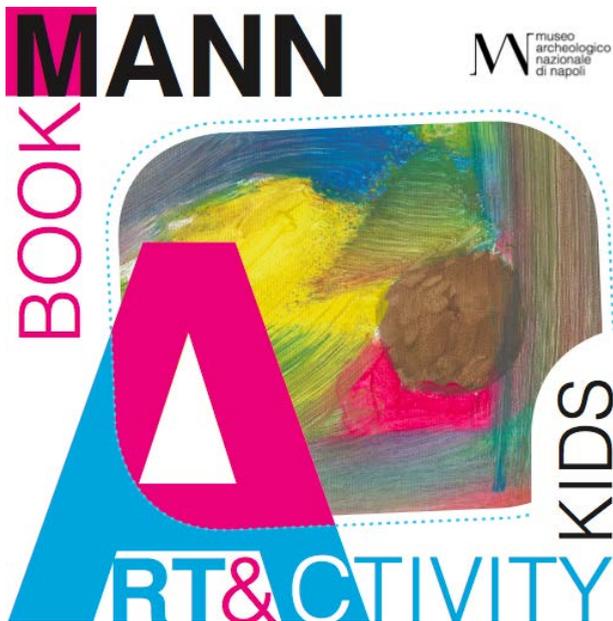


Fig. 6. Copertina volume *Book MANN. Art & Activity*



Fig. 7. Scheda del volume *Book MANN. Art & Activity* relativa alla statua dell'Atlante Farnese

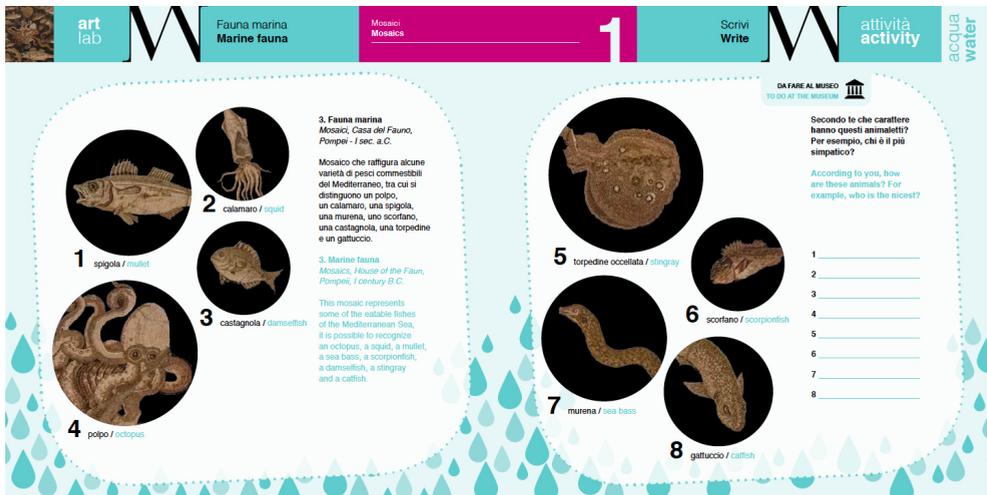


Fig. 8. Scheda del volume *Book MANN. Art & Activity* relativa al Mosaico con Fauna Marina



Fig. 9. Quarta di copertina del volume *Book MANN. Art & Activity*

L'antico alla prova del contemporaneo. Intersezioni tra archeologia ed arte nelle pratiche espositive del tempo presente

Massimo Maiorino*

Abstract

Di pari passo con la definizione del concetto di archeologia pubblica, sempre più nell'ultimo decennio, musei e parchi archeologici sono diventati crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni per le arti contemporanee. La mappatura di questo dialogo vitale tra archeologia e arte restituisce una cartografia articolata di musei e di siti archeologici che hanno modulato la loro proposta aprendo al contemporaneo. Una tendenza che ha contraddistinto non solo la programmazione di musei e di siti internazionali, ma con ancor maggior effetto ha orientato la ricerca dei piccoli musei. Così, attraverso esposizioni temporanee e allestimenti permanenti, l'archeologia ha ripensato al proprio statuto, al rapporto con il pubblico e con la società, rivolgendo il proprio sguardo alle traiettorie dell'arte contemporanea. Il contributo riflette sulla modalità e la metodologia con cui è stata declinata questa proposta di dialogo tra antico e presente e analizza alcuni casi esemplari di questa prospettiva.

Hand in hand with the definition of Public Archaeology, increasingly in the last decade, museums and archaeological parks have become a crossroads of theoretical reflections,

* Massimo Maiorino, Dottore di Ricerca, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Via Giovanni Paolo II, 84084 Fisciano, e-mail: massimomaiorino@libero.it.

verifications and experimentation for contemporary art. The mapping of this active dialogue between archaeology and art gives a complex cartography of museums and archaeological sites that have modified their cultural proposal opening up to the contemporary art. This trend has characterized not only the museums and international sites programming, but has even oriented the research of small museums. Thus, through temporary exhibitions and permanent collections, archaeology has rethought its own theoretical foundations, its relationship with the public and society, turning its gaze to the trajectories of contemporary art. This essay reflects on the methods and methodology of this dialogue between the past and the present and analyzes some exemplary cases of this experience.

1. *Quadro critico*

Da punti diversi, ma con prospettive convergenti, archeologia, arte contemporanea e museologia hanno incrociato il loro cammino sin dagli anni Settanta del secolo scorso, interrogandosi sulle questioni metodologiche interne alle loro discipline e sul rapporto che maturava con il pubblico in uno scenario globale connotato da un nuovo quadro epistemologico e da nuove coordinate storiche e geografiche. Si è determinata così un'articolata rete di connessioni, di attraversamenti e ponti disciplinari, di strategie conoscitive comuni, tale da rinnovare una luminosa osservazione deleuziana: «l'incontro tra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra»¹. Uno scenario instabile e complesso, segnato da intersezioni disciplinari e nutrienti anacronismi, di cui si proverà ad evidenziare i nodi critici e le zone di contatto che ne disegnano la cartografia, fino ad una verifica di questo incontro in alcune proposte della scena espositiva contemporanea.

Di questi temi teorici si trovano tracce certamente nel concetto di *Public Archaeology*² che ha origine negli Stati Uniti, in un clima di crescente attenzione alla conservazione dei siti archeologici, ma anche di nuove esigenze didattiche nei rapporti con il pubblico e le comunità che trovano riscontro in una maggiore attenzione per il sistema museale.

Così, se nel 1972 si ha una delle prime definizioni del concetto di *Public Archaeology*, proposta nell'omonima pubblicazione dall'archeologo statunitense Charles McGimsey che immaginava un coinvolgimento “totale” del pubblico da attuarsi con modalità diverse in base al grado di competenza dei non-professionisti³, negli stessi anni anche il «mondo dell'arte»⁴, in tutte le sue declinazioni, è attraversato da un ripensamento dei propri strumenti

¹ Deleuze 2010, p. 234.

² Per una dettagliata ricostruzione del significato e della storia del concetto di *Public Archaeology* cfr. Bonacchi 2009; Moshenska 2017.

³ McGimsey 1972, pp. 6-12.

⁴ Sul tema Danto 1964.

operativi. Di fatto s'incrociano tanto nelle poetiche artistiche istituzionali, di cui un crocevia sono sicuramente le esperienze legate ai processi di teatralizzazione dell'arte, ma anche in quelle esperienze artistiche definite come *Institutional Critique*⁵, i semi di una riflessione che pone al centro un nuovo rapporto delle comunità con l'arte e in particolare con il suo simbolo monumentale, il museo.

Centro nevralgico di coinvolgimento del pubblico per la *Public Archaeology*, ma anche luogo di scontro che la critica istituzionale sviluppa su un terreno ideologico richiedendo un'energica trasformazione, l'istituzione museale è chiamata ad una ridefinizione del proprio statuto. La condizione che si palesa è quella che Duncan F. Cameron osserva nel 1971 – appena un anno prima del testo sulla *Public Archaeology* di McGimsey – ad apertura del saggio *The museum, a temple or the forum*: «i nostri musei hanno un grande bisogno di psicoterapia. La crisi d'identità di alcune delle nostre grandi istituzioni è ormai più che palese, mentre altre sono gravemente schizofreniche»⁶.

Ed è proprio la situazione del museo e soprattutto degli studi museologici a diventare un osservatorio privilegiato per seguire gli itinerari artistici e archeologici anche nel decennio successivo, quando l'archeologia, le pratiche artistiche e il sistema dell'arte entrano in quella che Lyotard annuncerà nel 1979 come *La condizione postmoderna*⁷.

Questa stagione è caratterizzata dalle traiettorie di ricerca dei *cultural studies* e dei *museum studies* che sono all'origine della nuova museologia, che si sviluppa maggiormente in Francia e nei paesi anglosassoni, assumendo rispettivamente i nomi di *nouvelle muséologie* e *new museology*. In Francia, come dimostra la storia della disciplina tracciata da André Desvallées nella grande antologia *Vagues*⁸, il nodo centrale del dibattito è l'apertura del museo all'esterno, abolendo la distanza tra pubblico e collezione, perché «il museo è il luogo per eccellenza in cui si possono studiare i rapporti dell'uomo con la realtà dell'universo nella sua interezza»⁹. Gli studiosi anglosassoni¹⁰, invece, muovendo dalla tradizione dei *cultural studies*, riflettono sul radicale rinnovamento necessario al museo in una società

in trasformazione dove l'affiorare di identità diverse, conseguente alla dissoluzione degli imperi coloniali [...] ha prodotto la crisi del modello di conoscenza occidentale basato sull'unicità e l'universalità del soggetto, mettendo in discussione la validità delle interpretazioni onnicomprensive e delle grandi narrazioni¹¹.

⁵ Tra gli artisti dell'*Institutional Critique* si ricordano Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser, Hans Haacke, John Knight, Adrian Piper, Fred Wilson; cfr. Buchloh 1999.

⁶ Cameron 2005, p. 45.

⁷ Cfr. Lyotard 1981.

⁸ Cfr. Desvallées 1992.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ Un'antologia delle principali proposte degli studiosi della *New museology* si trova in Vergo 1989.

¹¹ Ribaldi 2005, p. 32.

Negli stessi anni, in Inghilterra, Pete Ucko¹² ideatore del *World Archaeological Congress* (1986) – come ha annotato Schadla-Hall¹³ intendeva la

Public Archaeology come qualcosa di molto più articolato e complesso, un'archeologia che mirasse a far partecipare il pubblico [...], e non solo allo scopo di conservare il patrimonio, ma anche a quello di offrirne una interpretazione che riuscisse ad integrare punti di vista diversi, tra i quali quelli delle comunità delle ex-colonie¹⁴.

Una proposta che riconosce nella *Public Archaeology* una disciplina di mediazione e di dialogo tra culture che presenta molteplici aspetti comuni con l'idea suggerita dall'antropologo James Clifford che identifica i musei come «zone di contatto»¹⁵, luoghi di scambio e incontro tra diversità.

Dunque un allineamento teorico che vede un fascio di argomenti comuni che attraversano le varie discipline: le funzioni del museo, il ruolo del pubblico, le questioni postcoloniali, la nascita di una *world archaeology* ed i prodromi di una *global art history* sono tra gli effetti di una nuova geografia planetaria ed una differente periodizzazione della storia.

Per questi motivi all'inizio degli anni Ottanta il sistema dell'arte subisce profonde trasformazioni, effetto di elaborazioni avvenute nel corpo della storia dell'arte e, ancor prima, della storia *tout court* che Hans Belting pone sotto l'emblema de *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983) inaugurando un nuovo corso aperto al racconto di «più storie dell'arte»¹⁶, di molteplici modi narrativi. Una libertà che segna il collasso di un modello di sviluppo lineare e progressivo della storia dell'arte, a fronte di una pluralità che si manifesta in «osservazioni provvisorie e parziali»¹⁷.

Dunque la fine delle grandi narrazioni e della linearità teleologica della storia decritta da Lyotard sono all'origine di una nuova episteme che porta le scienze umane dalla letteratura alla filosofia, dalla storia dell'arte alla museologia, ad individuare tra i modelli alternativi di ricerca quello archeologico come possibile paradigma conoscitivo.

Si manifesta, in questo modo, un'evidente ripresa del disegno foucaultiano proposto in *Un'archeologia del sapere* (1969), in cui il filosofo appuntava, suggerendo una strategia di lavoro, come le discontinuità, le contraddizioni per l'analisi archeologica «non sono né apparenze da superare, né principi segreti da dover portare alla luce», a differenza dell'analisi storica che «si mette d'impegno per trovare, a un livello più o meno profondo, un principio di coesione che organizzi il discorso e gli restituisca una nascosta unità»¹⁸. Foucault colloca

¹² Cfr. Ucko 1987.

¹³ Cfr. Schadla-Hall 2006.

¹⁴ Bonacchi 2009, p. 334.

¹⁵ Cfr. Clifford 1999.

¹⁶ Belting 1990, p. 4.

¹⁷ Ivi, p. XIV.

¹⁸ Foucault 1980, p. 200.

nello spettro di quella che indica come *La descrizione archeologica* innanzitutto la critica serrata al tempo lineare, rettilineo, uniforme della storia tradizionale, così tra gli altri aspetti che caratterizzano il metodo dell'analisi archeologica, Foucault non può non evidenziare «il cambiamento e le trasformazioni» che ancora una volta rappresentano un'interferenza con le ricostruzioni storiche teleologiche: «L'archeologia parla, molto più volentieri che la storia, di tagli, di faglie, di aperture, di forme completamente nuove di positività e di improvvise ridistribuzioni»¹⁹. Qualche anno prima invece George Kubler nel saggio *La forma del tempo* (1962), avvertendo il tempo storico come «intermittente e variabile», disegna una storia dell'arte come una storia delle cose che

intende riunire idee e cose sotto la rubrica di forme visive, includendosi in questo termine sia i manufatti che le opere d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenze temporale²⁰.

Muovendosi tra arte, archeologia ed antropologia, Kubler secondo Previtali sente «l'esigenza di una teoria e di un metodo capaci di dominare sia l'esteso anonimato dei reperti archeologici, sia le opere d'arte "personalizzate" della tradizione artistica occidentale»²¹. Un punto di vista, osserva ancora Previtali, che per provare a risolvere i problemi tradizionali legati allo stile, alla qualità dell'opera d'arte si serve de «l'esperienza degli scavi archeologici (in cui ogni reperto è ugualmente utile) e di quella dell'arte contemporanea (in cui tutto è, o può essere "opera d'arte")»²². Nella proposta teorica kubleriana si profila *in nuce* una tangenza tra archeologia e arte contemporanea sottolineata da Maria Grazia Messina: «la serialità, da molti considerata come il carattere precipuo sia della Pop Art che del Minimalismo, riceve a monte del libro di Kubler, una determinante legittimazione teorica e un sicuro incentivo operativo»²³, ma soprattutto si scorge una possibile premessa di lettura di un fenomeno che scandisce il presente.

D'altra parte in pieno clima postmoderno, da una prospettiva laterale, ma di grande fascino, Italo Calvino aveva suggerito la messa a fuoco di uno «sguardo archeologico» come strumento per conoscere ed attraversare il presente:

Quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia, la scelta di un soggetto denominato Uomo, volta a volta definito dai suoi predicati, hanno patito troppe crepe e falle per pretendere di tenere ancora tutto insieme come se niente fosse. Tutti i parametri, le categorie, le antitesi che erano serviti per immaginare e classificare e progettare il mondo sono in discussione. [...] Vorremmo far nostro lo sguardo dell'archeologo e del paleoetnografo così sul passato come su questo spaccato stratigrafico che è il nostro presente, disseminato di produzioni umane frammentarie e mal classificabili²⁴.

¹⁹ Ivi, p. 222.

²⁰ Kubler 2002, p. 17.

²¹ Previtali 1976, p. 160.

²² Ivi, pp. 161-162.

²³ Messina 2009, p. 5.

²⁴ Calvino 1980, pp. 197-198.

Un'ipotesi che negli ultimi anni è stata condivisa da Giorgio Agamben che riflettendo ed incrociando questi temi ha scritto: «l'archeologia è la sola via d'accesso al presente»²⁵, segnando in questo modo le connessioni, tra tempi diversi, che orientano i nostri giorni e con essi una parte feconda della produzione artistica contemporanea. In questo modo il filosofo italiano ha fornito un'indicazione preziosa che rivela un determinato impulso archeologico nelle esperienze dell'arte di oggi²⁶.

2. *Un immaginario archeologico per l'arte contemporanea*

Se l'opera d'arte contemporanea appare come un dispositivo complesso e le pratiche artistiche vanno verso la forma installativa, gli spazi archeologici assurgono a luoghi ideali per le arti contemporanee, proprio perché già di natura si presentano come palinsesti di sedimentazioni. Infatti, è proprio lo spazio, «lo spazio dell'esposizione a costituire in effetti materia e sostanza irrinunciabile dell'installazione [...]. Una relazione indissolubile, quella tra contesto espositivo e installazione che, al di là degli aspetti critici che propone, rappresenta davvero il nodo cruciale di ogni riflessione»²⁷. Dunque questa sovrapposizione tra opera e spazio, installazione ed esposizione, è sintomo di tempi plurali, così l'installazione è «una presentazione del presente»²⁸, dove però confluiscono i significati e i tempi di cui sono portatori i singoli elementi che compongono l'opera.

In queste stratificazioni spazio-temporali si manifesta, seppure con orientamenti mutevoli e con forme variabili, l'immaginario archeologico dell'arte. In verità questa condizione, che ha prima solo sfiorato il campo delle arti visive, ha poi segnato una curvatura decisa nelle operazioni di una galassia variegata di artisti che hanno individuato in una metodologia archeologica, intesa come forma di analisi e di costruzione dell'opera, la possibilità per approfondire una serie di questioni teoriche fondamentali nello spazio contemporaneo.

Una luminosa esemplificazione di questo impulso che si è rinforzato nel secondo decennio del nuovo secolo è giunta da alcune esposizioni – termometro sempre più efficace dei moti che attraversano l'arte contemporanea – che hanno ridiscusso la figura dell'artista e delle sue metodologie, di cui è vertice la complessa esposizione “The Way of the Shovel: Art as Archaeology” curata da Dieter Roelstraete al Museum of Contemporary Art di Chicago nel 2013²⁹.

²⁵ Agamben 2017, p. 9.

²⁶ Un'importante conferenza dedicata ai rapporti tra arte contemporanea ed archeologia si è tenuta a Parigi il 5 e 6 ottobre del 2009: *Des temps qui se regardent. Dialogue entre l'art contemporain et l'archéologie*, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.

²⁷ Zuliani 2015, p. 23.

²⁸ Groys 2008, p. 77.

²⁹ Tra gli artisti in mostra: Pamela Bannos, Lene Berg, Derek Brunen, Mariana Castillo Deball,

Il curatore, nella messa a fuoco dei temi che scandiscono l'esposizione di Chicago, aveva già evidenziato che

in the present moment, however, it appears that a number of artists seek to define art first and foremost in the thickness of its relationship to *history*. More and more frequently, art finds itself *looking back*, both at its own past (a very popular approach right now, as well as big business), and at “the” past in general. A steadily growing number of contemporary art practices engage not only in storytelling, but more specifically in history-telling. The retrospective, historiographic mode—a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony—has become both the mandate (“content”) and the tone (“form”) favored by a growing number of artists (as well as critics and curators) of varying ages and backgrounds³⁰.

Per effetto di questa riflessione lo studioso ha posto una domanda assai efficace che interroga l'arte, al contempo, come luogo di verifica e di riflessione della crisi della storia – intesa sia come disciplina che come campo accademico d'indagine – ma anche come dispositivo di costruzione metodologico: «forse all'arte spetta il compito di sviluppare un “metodo archeologico”?»³¹.

Così l'orizzonte archeologico disegnato dal curatore tedesco si profila come una serie complessa di pratiche – «the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony»³² – che si inscrivono nel quadro dell'arte contemporanea.

Il richiamo alla «pala», a «l'atto di scavare» e di «dissotterrare», sono metafore suggestive che suggeriscono un doppio regime d'approfondimento della “via archeologica”: come mappatura delle profondità, ma anche come autoriflessione disciplinare e costruzione critica. Insomma, il metodo archeologico si presenta come una «pratica che è in opera» e al contempo come «una pratica che spiega nell'opera stessa»³³. Allora vediamo che le frammentazioni e le discontinuità, le stratigrafie e lo scavo, lo scarto e il rimosso, sono gli ingredienti che nutrono questa linea dell'arte contemporanea ed è in questo senso che la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia.

In conclusione annota Roelstraete che

the archaeological imaginary in art produces not so much an *optics* as it does a *haptics* – it invites us, forces us to intently scratch the surface (of the earth, of time, of the *world*) rather

Phil Collins, Moyra Davey, Tacita Dean, Mark Dion, Stan Douglas, Cyprien Gaillard, Raphael Grisey, Scott Hocking, Rebecca Keller, Daniel Knorr, Joachim Koester, Aleksander Komarov, Susanne Kriemann, Jason Lazarus, Jean-Luc Moulène, Deimantas Narkevicius, Sophie Nys, Gabriel Orozco, Michael Rakowitz, Steve Rowell, LaToya Ruby Frazier, Anri Sala, David Schutter, Simon Starling, Hito Steyerl, Tony Tasset, Zin Taylor, Shellburne Thurber, Ana Torfs e Siebren Versteeg. Cfr. Roelstraete 2013.

³⁰ Roelstraete 2009.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Foucault 1980, p. 191.

than merely marvel at it in dandified detachment. By thus intensifying our bodily bondage to a world that, like our bodies themselves, is made up first and foremost of matter, the alignment of art and archaeology compensates for the one tragic flaw that clearly cripples the purported critical claims and impact of the current “historiographic turn” in art: its inability to grasp or even look at the present, much less to *excavate the future*³⁴.

Un immaginario che ha guidato e modellato la produzione artistica, secondo Marcello Barbanera, principalmente verso due forme espressive di dialogo con l’archeologia: mostrare le rovine e mettere in rovina. Tra queste due linee, negli ultimi anni, si è mossa una nutrita costellazione d’artisti, tra i quali ve ne sono alcuni che, indirettamente, «lavorano in analogia con le pratiche dell’archeologia: l’attenzione per i materiali umili, la classificazione degli oggetti di uso quotidiano, la stratigrafia, la serialità, sono temi che caratterizzano le opere di Tony Cragg, Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Richard Long»³⁵, e altri, tra i quali spicca Mark Dion, che

inserisce una dimensione di incertezza tra i limiti della creatività artistica e quelli della disciplina scientifica, superando gli steccati tra i due ambiti. Il suo lavoro mostra come le convenzioni dell’esposizione museale e i processi sistematici con cui l’archeologo lavora sono il risultato di una stessa disposizione mentale, influenzata dal pensiero del nostro tempo con un’arbitrarietà di cui non sempre siamo consapevoli quando la mettiamo in atto³⁶.

Tra le due linee si colloca la radicale ironia pratica da Damien Hirst che, in occasione della mostra “Treasures from the wreck of the unbelievable” a Palazzo Grassi di Venezia nel 2017, ha posto in atto una seducente ed ambigua strategia mimetica realizzando una galleria di sculture – relitti di un leggendario naufragio – che presentano una falsa aura archeologica, producendo così una narrazione mobile tra verità e finzione, passato e presente, opera e relitto.

3. *Intersezioni museali*

Dell’immaginario archeologico, effetto dell’irrimediabile frantumazione del racconto storico del dopo-moderno, si ha riscontro nelle strategie e nelle scritture espositive di numerosi musei. Infatti, di pari passo con l’ampliamento del concetto di archeologia pubblica, che in particolare in Italia si è sviluppata intorno al museo «riscoperto come fattore di rigenerazione culturale e socio-economica»³⁷, nell’ultimo decennio musei e parchi archeologici sono diventati crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni per le arti.

Allentandosi le barriere specialistiche, tra l’archeologia e l’arte contemporanea

³⁴ Roelstraete 2009.

³⁵ Barbanera 2018, p. 26.

³⁶ Ivi, p. 30.

³⁷ Bonacchi 2009, p. 342.

si è attivata una reciproca vettorialità di scambio che ha nutrito le due discipline³⁸: si è avuto così un vero e proprio processo di vivificazione dell'antico che è passato per una riappropriazione degli spazi archeologici come dispositivi aperti alle contaminazioni del contemporaneo. Di queste trame teoriche il momento espositivo, mediante le scritte e gli allestimenti, le collezioni e le articolazioni delle pratiche artistiche, è diventato il nodo nevralgico di verifica.

Indizi e tracce di questa metodologia di ricerca sono giunte dalle ultime Biennali³⁹, tra le quali l'edizione veneziana del 2013 è una prova flagrante, infatti l'edizione curata da Massimiliano Gioni, "Il Palazzo Enciclopedico", ha provocato una svolta proponendo il paradigma enciclopedico come modello di un concetto espanso⁴⁰ di arte mediante un allestimento che ha presentato una commistione temporale che Gioni indica come: «una specie di preistoria dell'era digitale»⁴¹. Il "Palazzo Enciclopedico" si snoda *interminabile* in un flusso di materiali di natura eterogenea che fornisce «alla contemporaneità un essenziale, ancorché provvisorio, background iconologico, un'archeologia istantanea si potrebbe dire, con tutto il fascino e l'ambiguità che l'operazione inevitabilmente comporta»⁴². Soprattutto la riflessione attivata da Gioni segna uno sconfinamento, un'apertura cronologica che manifesta in modo evidente, anche in uno spazio storicamente deputato al contemporaneo, i segni dell'antico, del lontano, del diverso. Anche dalle edizioni successive della rassegna veneziana, come anche dall'ultima edizione di Manifesta 2018, sono giunti segnali di questo crescente rapporto che orienta le ricerche contemporanee. In particolare la biennale europea itinerante, Manifesta, svoltasi a Palermo nel 2018 ha saputo mettere in dialogo arte, archeologia ed antropologia nello spazio della città, attivando luoghi come il Museo Archeologico Antonino Salinas, tra le istituzioni museali più antiche della Sicilia e tra le più importanti dedicate all'arte greca e punica. Nel museo palermitano l'artista russo Evgeny Antufiev con il lavoro *When art became part of landscape* (2018), ha messo in scena «una caccia al tesoro per individuare le decine di sculture dal sapore arcaico e primitivo posizionate in mezzo ai reperti classici in un esercizio di mimetismo davvero sorprendente»⁴³.

Ma ancorando la nostra analisi allo spazio italiano dell'ultimo decennio, una serie crescente di esposizioni – di cui indichiamo solo alcuni modelli

³⁸ Su questo tema cfr. almeno Renfrew 2003.

³⁹ Cfr. le edizioni delle ultime quattro Biennali di Venezia: "Illuminazioni", a cura di Bice Curiger nel 2011, "Il Palazzo Enciclopedico", a cura di Massimiliano Gioni nel 2013, "All the World's Futures", a cura di Okwui Enwezor nel 2015 e "Viva arte viva", a cura di Christine Macel nel 2017.

⁴⁰ Il concetto di «arte espansa» è stato introdotto da Mario Perniola come effetto della Biennale di Venezia del 2013, il cui esito, per l'estetologo italiano, è stato «il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora arte» (Perniola 2015, p. 12).

⁴¹ Gioni 2013, p. 27.

⁴² Chiodi 2013.

⁴³ Pratesi 2018.

esemplificativi – hanno disegnato una cartografia articolata ed eterogenea di musei e siti archeologici che hanno modulato la loro proposta aprendo all'arte contemporanea. Una tendenza che ha contraddistinto non solo la programmazione di musei e di siti internazionali, ma con ancor maggior effetto ha orientato la ricerca di piccoli musei fuori dai grandi circuiti che ne hanno fatto uno strumento per coniugare ricerca e coinvolgimento del pubblico.

Certamente tra i primi musei d'archeologia italiani ad andare in questa direzione è da segnalare il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, dove l'incontro con l'arte contemporanea risale al 1994 con un progetto – non comune per l'epoca – dall'affilato profilo didattico, il cui intento è stato quello di «arricchire l'offerta culturale proponendo al pubblico ulteriori messaggi e stimolando riflessioni, poi quello di documentare importanza e complessità, contenuti e modalità di un fenomeno – il rapporto con l'antichità – che nell'arte contemporanea è di non trascurabile valore»⁴⁴. Un programma ventennale, la cui impronta plurale ed eterogenea ha portato nel corso del tempo ad una graduale apertura delle sale del prestigioso museo ai linguaggi artistici contemporanei. Nelle varie stagioni che hanno scandito la rassegna, gli artisti invitati hanno ogni volta individuato singoli segmenti delle collezioni per costruire la loro narrazione, come nel caso di Luca Pignatelli che nel 2007 con la grande installazione *Schermi* – composta da oltre cento tele –, dedicata al tema della caccia, ha dialogato con l'iconografia delle pitture pompeiane, o di Giulio Paolini che con l'installazione *L'ora X. Né prima né dopo* (2009) ha riflettuto sul Tempo e la memoria scegliendo come palinsesto la grande Sala della Meridiana. Mimmo Jodice, invece, ha interpretato i miti dell'antichità mediterranea con le geometrie della sua fotografia e, più di recente, Ashley Bickerton, Luigi Ontani e Filippo Sciascia con la mostra “Bali Bulè” (2013) hanno posto le loro opere in relazione con lo straordinario patrimonio archeologico del museo, interrogando le categorie di antico e lontano. Se le rassegne del museo napoletano sono diluite nel tempo e formano una galassia di esposizioni monografiche di difficile interpretazione organica per la varietà di espressioni, restano certamente un punto di riferimento per il processo di valorizzazione e un modello che molti altri musei hanno seguito.

Alla declinazione del concetto di tempo contrassegnato da una simultaneità ingannevole che elegge il museo a crocevia di riflessioni teoriche, di verifiche e di sperimentazioni linguistiche, è stata dedicata la rassegna “Tempo imperfetto. Sguardi sul Museo Archeologico Provinciale di Salerno” curata da Antonello Tolve e Stefania Zuliani⁴⁵. Negli spazi del Museo Archeologico Provinciale di Salerno, disegnati dall'architetto Ezio de Felice negli anni Sessanta, lungo tutto il 2014 sono stati invitati dai curatori a dialogare con le collezioni del museo con opere *site-specific* artisti della nuova generazione: Fabrizio Cotognini, Giulia

⁴⁴ De Gemmis 2018, p. 74.

⁴⁵ Cfr. Tolve, Zuliani 2015.

Palombini, Elena Bellantoni, Gian Maria Tosatti e Ivan Troisi. Operando con sguardi e angolazioni differenti – modulando il rapporto con le raccolte d'epoca etrusca e romana con lavori di natura ibrida – ciò che emerge con chiarezza, nelle cinque scansioni espositive, è la potenza del corpo a corpo intrapreso con le stratificazioni e le frammentazioni temporali di cui il dispositivo museale è portatore. Quanto emerge dagli interventi *site-specific* è una narrazione inquieta che frantuma il racconto storico punteggiando la scrittura espositiva delle collezioni museali con opere che producano tagli temporali.

Una differente declinazione dell'immaginario archeologico si è manifestata nella coniugazione dell'idea di rovine, al centro di numerose esposizioni che in anni recenti hanno incrociato le suggestioni e il fascino delle rovine antiche con le macerie fisiche e simboliche del tempo presente. Tra queste, la straordinaria esposizione “La forza delle rovine” costruita da Marcello Barbanera e Alessandra Capodiferro nel 2015 negli spazi del Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps. Un affresco affascinante dominato dal confronto tra le collezioni d'antichità del museo e le numerose opere di artisti contemporanei, legate dal motivo delle rovine la cui caratteristica – spiegano i curatori – è la natura ambivalente:

[le rovine] sono sentinelle al confine del tempo che le ha investite e modellate, riducendole a muro crollato, fantasmi di un edificio un tempo integro; dall'altro lato, proprio questa resistenza caparbia al trascorrere inesorabile del tempo, testimoniata dalla presenza fisica della costruzione, conferisce alle rovine senso della durata rendendole un'ancora per la memoria⁴⁶.

Una riflessione proteiforme scandita in varie sezioni che pongono accanto alle rovine dell'antichità di Roma, di Pompei e di Atene, le macerie di catastrofi e guerre del presente, mettendo in relazione opere portatrici di tempi e linguaggi diversi. In tal modo il percorso espositivo conferisce alle rovine una potenza metastorica facendone un dispositivo d'analisi, ma anche un elemento vitale ed una rigenerante premessa di ri-costruzione per il futuro. Il confronto tra antico e contemporaneo suggerisce delle luminose e sorprendenti traiettorie di dialogo tra opere archeologiche delle collezioni museali ed i lavori, per citare qualche nome, di Giovan Battista Piranesi, Angelica Kauffmann, ma anche di Federico Fellini e Billy Wilder, Alberto Burri e Renato Guttuso, Gabriele Basilico e Robert Mapplethorpe.

Nel 2019 il tema delle rovine è stato affrontato in altre due esposizioni dall'impostazione differente, ma accomunate dalla mescolanza tra opere di ogni tempo. Negli spazi classici del veneziano Palazzo Fortuny è stata ospitata l'esposizione “Futuruins”⁴⁷, panoramica ad ampio raggio, che ha

⁴⁶ Barbanera, Capodiferro 2015, p. 11.

⁴⁷ L'esposizione, ideata da Daniela Ferretti e Dimitri Ozerko, ha presentato accanto ad opere provenienti dalla collezione del Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo, i lavori di numerosi

unito in un prismatico atlante di rimandi i resti architettonici e scultorei delle civiltà antiche con le opere, in alcuni casi *site-specific*, d'artisti contemporanei. In questo modo i curatori hanno costruito una partitura corale che prospetta attraverso un provocatorio, ma nutriente, paradosso un futuro per le rovine, facendo eco al monito dello straordinario artista tedesco Anselm Kiefer – tra gli artisti presenti in mostra – che ha tracciato un futuro per l'arte oltre le rovine⁴⁸. Invece nelle sale della rinnovata Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, riscritta anch'essa con affascinanti criteri storici⁴⁹, è andata in scena la mostra “Il mondo infine: vivere tra le rovine”⁵⁰ progettata da Ilaria Bussoni, che con criteri di sperimentazione più radicali ha interrogato, sempre nella collisione tra antico e presente, il significato della vita nell'era dell'antropocene, tra il collasso ambientale e l'esaurimento delle risorse. Un preciso segno dell'immaginario archeologico è suggerito nel catalogo-saggio dell'esposizione romana dall'artista Christoph Keller – presente in mostra con una ricerca fotografica sull'architettura e la statuaria dell'antica Grecia – che ha riflettuto sull'archeologia come condizione epistemologica del presente⁵¹.

Ma forse l'esposizione italiana che con maggiore efficacia ha analizzato i rapporti tra archeologia e arte contemporanea, suggerendo un possibile paradigma d'orientamento, è stata “Pompei@Madre. Materia archeologica: le collezioni”⁵² a cura di Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei e di Andrea Villani, direttore del Madre, Museo d'arte contemporanea Donnaregina di Napoli. Straordinario racconto visivo dove sono confluite archeologia, arte antica e contemporanea, l'esposizione – esito della collaborazione fra il Parco Archeologico di Pompei e il museo d'arte contemporanea di Napoli – ha costruito un potente cortocircuito temporale affrontando la straordinaria eredità archeologica di Pompei utilizzando materiali poco conosciuti – sculture, pitture parietali, mosaici, manufatti d'uso comune –, ma anche testi di intellettuali moderni e contemporanei che hanno nutrito questa eredità, come Johann Joachim Winckelmann e Johann Wolfgang Goethe. Un'esposizione, condotta quasi come una “campagna di scavo” intellettuale tra le stratificazioni di tempo che compongono il presente, che ha intersecato al suo interno la collezione del museo, le opere di artisti della galassia postmoderna – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Mark Dion, Jimmie Durham, Allan McCollum, Betty Woodman,

artisti contemporanei, tra questi: Lawrence Carroll, Giulia Cenci, Giacomo Costa, Luigi Ghirri, John Gossage, Thomas Hirschhorn, Anselm Kiefer, Francesco Jodice, Wolfgang Laib, Jonatah Manno, Steve McCurry, Claudio Parmiggiani, Lorenzo Passi, Fabrizio Prevedello, Dmitri Prigov, Anri Sala ed Elisa Sighicelli.

⁴⁸ Cfr. Kiefer 2018.

⁴⁹ Cfr. Collu, Maiorino 2019.

⁵⁰ In mostra erano presenti opere di: Emanuele Becheri, Chiara Bertazzi, Gigi Cifali, Virginia Colwell, Rosetta Elkin, Christoph Keller, Jiri Kolár, Fiamma Montezemolo, MP5, Pietro Ruffo, Gian Maria Tosatti, Massimiliano Turco, Franco Zagari.

⁵¹ Cfr. Keller 2018.

⁵² Cfr. Osanna, Villani 2017.

Victor Burgin, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Trisha Donnelly, Haris Epaminonda, Iman Issa, Goshka Macuga, Laure Prouvost, Wade Guyton, Roberto Cuoghi, Mike Nelson, Christodoulos Panayiotou e Adrián Villar Rojas – con le antichità pompeiane.

Se la mostra del Madre è il segno evidente di un sistema conoscitivo che ha sottratto le opere al nastro trasportatore della storia ed ha indotto «a rivedere l'ordinamento delle opere e la loro disposizione, abbandonando il modulo tradizionale di tipo cronologico»⁵³, la caleidoscopica triangolazione tra antico, moderno e contemporaneo, che trae ispirazione dalla “materia archeologica” pompeiana, racconta dell'appuntamento segreto tra tempi differenti che fa capolinea nella contemporaneità.

4. *Oltre il museo*

Se attraverso esposizioni temporanee e allestimenti permanenti orientati dalle traiettorie dell'arte contemporanea l'archeologia pubblica ha ripensato al proprio statuto e al rapporto con la comunità, un osservatorio privilegiato di questo indirizzo sono le intersezioni tra questi due campi del sapere avvenuti nei parchi archeologici. Questa declinazione che rende ancora più evidenti i tratti che marcano questo incrocio – ponendo in relazione i concetti di archeologia pubblica e di arte pubblica che anche cronologicamente hanno avuto uno sviluppo parallelo – ha avuto ovviamente in Italia, per le stratificazioni storico-artistiche che la contraddistinguono, uno sviluppo maggiore che in altri paesi. Nell'ultimo decennio, di pari passo con le mostre svoltesi nei contesti museali, c'è stata una proliferazione di rassegne nei siti archeologici, intersezioni che indubbiamente hanno favorito la promozione e la valorizzazione dei contesti archeologici attraverso l'arte contemporanea.

Palinsesti naturali di civiltà antiche, spazi di rovine e meraviglia, luoghi di contaminazione e di incontro, i parchi archeologici per la loro stessa connotazione sono luoghi di vitali anacronismi che come fenditure spazio-temporali segnano il presente.

Nella variegata galassia espositiva andata in scena nei contesti archeologici Francesca Gallo ha fatto un preciso distinguo osservando che accanto alle forme di «buona ospitalità», in cui i monumenti e gli spazi archeologici sono stati intesi come «sognate scenografie» di opere che potrebbero benissimo essere state esposte altrove, risulta invece

meno comune, ma più convincente l'adozione di una prospettiva *site-specific* che, partendo dall'unicità del contesto, sviluppa un progetto – artistico e curatoriale – che dialoga con

⁵³ Ribaldi 2005, p. 35.

il luogo, la sua conformazione, la sua storia, il suo significato più o meno recondito. In tal caso, infatti, a beneficiare dell'incontro è anche il reperto storico, che si apre a nuove interpretazioni e suggestioni⁵⁴.

Dunque le installazioni *site-specific*, l'uso di reperti archeologici nell'opera, le forme di mimetismo, le reinterpretazioni, sono aspetti che caratterizzano quelle forme di *historiographical* e *temporal turn*⁵⁵ d'inizio millennio e una mappatura non può tener conto che solo di alcuni modelli esemplificativi di un movimento di così vasta portata.

In questo quadro mobile ed articolato di “discorso all'aperto”, certamente il caso del Parco Archeologico di Pompei è esemplare per le dimensioni e per il rilievo internazionale del luogo. Negli ultimi anni, e in particolare con la direzione di Massimo Osanna che ha proposto Pompei come luogo del contemporaneo, la città sepolta ha conosciuto l'intensificarsi della presenza di artisti divenendo un laboratorio di sperimentazione. Nel 2016 l'affascinante esposizione dello scultore polacco Igor Mitoraj ha punteggiato gli spazi del parco archeologico con trenta statue monumentali in bronzo ispirate a figure della mitologia, creando un sorprendente itinerario che si snodava tra il Foro di Pompei, lungo via dell'Abbondanza, nel giardino delle Terme Stabiane e nella grande area aperta alle spalle del Teatro Grande. Nel 2018 è stata la volta del progetto di Angelo Casciello – emblematico già dal titolo – “Pompei e il contemporaneo”, curato da Massimo Bignardi. Dodici sculture in acciaio realizzate *site-specific* che hanno segnato il paesaggio del sito archeologico creando una vivace sovrapposizione temporale tra i modelli classici dell'architettura pompeiana e le forme mediterranee, dall'energica presenza arcaica, dell'artista campano. Recentissima la performance-installazione dell'artista cinese Cai Guong-Qiang *In the Volcano* (2019) che ha costruito un'esplosione artistica al centro dell'arena dell'anfiteatro pompeiano a cui ha fatto seguito un suggestivo “scavo” di opere precedentemente disseminate nello spazio circostante, una ricerca che ha fatto rivivere, al contempo, il dramma dell'eruzione e il fascino della scoperta archeologica.

Un'altra straordinaria sede archeologica che ha aperto alle sperimentazioni del contemporaneo è stata quella di Ostia Antica, dove da circa quindici anni va in scena la biennale di arte contemporanea “Arteinmemoria”, calibratissima ed intelligente rassegna curata da Adachiara Zevi⁵⁶. Inaugurata nel 2002 e ospitata tra le rovine della sinagoga di Ostia Antica, la biennale ha presentato – nel corso delle dieci edizioni andate in scena finora – opere di grandi artisti internazionali, come Sol LeWitt, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Enrico Castellani, Hidetoshi Nagasawa, Giuseppe Penone, Richard Long, Daniel Buren, Giovanni Anselmo, Eliseo Mattiacci.

⁵⁴ Gallo 2018, p. 45.

⁵⁵ Cfr. Ross 2012.

⁵⁶ Per un'accurata documentazione della rassegna “Arteinmemoria” si cfr. <<http://www.arteinmemoria.it>>, 15.05.2019.

Una rassegna dal robusto tessuto teorico che, spiega Zevi, non

chiede di creare un'opera in memoria di qualcuno o di qualcosa ma di interagire, ognuno con il proprio linguaggio, con un luogo millenario la cui storia s'interseca e intreccia con quella della cultura occidentale. E nello scambio biunivoco risiede il significato e il successo dell'iniziativa: se il lavoro assume dalla sinagoga un nuovo commento, la sinagoga, condannata allo stato di rovina, torna a vivere grazie all'arte e rinnova così la sua vocazione all'ospitalità, allo studio, al dialogo, al confronto tra linguaggi diversi e dissonanti⁵⁷.

Restando nel contesto romano, ma spostando l'obiettivo sullo spazio della città, tra gli appuntamenti che nel tempo hanno aperto numerosi luoghi dello straordinario patrimonio archeologico cittadino, l'esposizione "Post Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana"⁵⁸, curata da Vincenzo Trione nel 2013, è certamente uno degli esiti più interessanti. Dislocata tra il Foro Romano e il Palatino, la mostra ha chiamato una squadra di artisti italiani di varie generazioni – tra i quali, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Mimmo Paladino, Claudio Parmiggiani, Nino Longobardi, Marisa Albanese, Vanessa Beecroft, Mimmo Jodice, Antonio Biasiucci, Gregorio Botta, Andrea Aquilanti – che con diverse strategie linguistiche hanno riflettuto sull'identità classica dell'arte italiana, sulla memoria e sul patrimonio archeologico come perimetro vitale di sperimentazione per il contemporaneo. Artisti il cui codice genetico esprime un'identità italiana fatta di appropriazioni e citazioni, riscritture e reinvenzioni, che rappresenta nel disegno del curatore la vera tendenza dell'arte italiana del nostro tempo.

La città di Roma nel 2016 ha anche ospitato l'esposizione "Par tibi, Roma, nihil" a cura di Raffaella Frascarelli, che con maggiore radicalità ha convocato un'eterogena galassia di artisti dell'ultima generazione⁵⁹, insieme con maestri affermati, ad un suggestivo confronto con le "rovine" conservate negli spazi della Domus Severiana, dello Stadio Palatino e del peristilio inferiore della Domus Augustana. Una mostra rinvigorita dalla presenza di tre grandi opere *site-specific*, rispettivamente di Sislej Xhafa, di Daniel Buren e di Kader Attia, che testimonia, ancora una volta, la vitalità di un incontro che negli ultimi anni con sempre maggiore frequenza abita il confine evanescente tra archeologia e arte contemporanea.

Sempre a Roma, nel 2017 nell'area archeologica del Palatino, si è tenuta l'esposizione "Da Duchamp a Cattelan. Arte contemporanea sul Palatino" che,

⁵⁷ Zevi 2018, p. 97.

⁵⁸ Cfr. Trione 2013.

⁵⁹ Gli artisti in mostra: Giorgio Andreotta Calò, Meris Angioletti, Francesco Arena, Kader Attia, Elisabetta Benassi, Daniel Buren, Loris Cecchini, Chen Zhen, Isabelle Cornaro, Michael Dean, Tomaso De Luca, Giulio Delvé, Maria Adele Del Vecchio, Gabriele De Santis, Flavio Favelli, Piero Golia, Petrit Halilaj, David Horvitz, Kapwani Kiwanga, Jannis Kounellis, Marko Lulić, Emiliano Maggi, Masbedo, Rosalind Nashashibi, Alessandro Piangiamore, Gianni Politi, Valerio Rocco Orlando, Michal Rovner, Marinella Senatore, Sissi, Pascale Marthine Tayou, Adrian Tranquilli, Guido van der Werfe, Nico Vascellari, Tris Vonna Michell, Sislej Xhafa.

curata da Alberto Fiz, è stata l'occasione per un inquadramento ad ampio raggio delle traiettorie archeologiche che hanno dominato l'arte internazionale nel corso del Novecento.

Ma al di là degli esempi che hanno caratterizzato alcuni luoghi simbolo del tessuto archeologico italiano – come Roma, Pompei, Ostia Antica –, in questo quadro minimo che ha contraddistinto il paesaggio espositivo in Italia, ulteriori prove dell'efficacia del connubio tra antico e contemporaneo sono giunte da contesti “periferici” che hanno intessuto, in accordo con gli orientamenti dell'archeologia pubblica del nuovo millennio, un'oculata programmazione di apertura all'arte come strategia di valorizzazione.

Un caso interessante è certamente quello del Parco Archeologico di Scolacium a Roccelletta di Borgia che ha ospitato, tra le meravigliose rovine della città greca, la rassegna “Intersezioni” a cura di Alberto Fiz. Dal 2005 fino al 2012 nell'antica colonia di Minervia Scolacium, tra la Basilica Normanna, il Foro, il Teatro Romano, artisti del calibro di Tony Cragg, Wim Delvoye, Jan Fabre, Antony Gormley, Dennis Oppenheim, Mimmo Paladino, Michelangelo Pistoletto, hanno portato

un'azione rigeneratrice destinata a creare un cambiamento profondo nella percezione dello spazio, non più ambiente spettrale abitato dai fantasmi del passato, bensì luogo di una rinnovata rappresentazione dove le opere plastiche vanno a interferire e condizionare l'ambiente, evitando qualunque separazione⁶⁰.

Nel corso delle edizioni di “Intersezioni”⁶¹, la prima svoltasi nel 2005 coincidente con l'inaugurazione dell'area archeologica, gli artisti con opere *site-specific* hanno attivato un virtuoso processo formativo dove lo scenario archeologico è diventato lo spazio costruttivo di una diversa condizione temporale, fatta di contaminazioni e stratificazioni, ma anche un felice laboratorio di verifica della potenza rigeneratrice dell'arte contemporanea all'interno di aree archeologiche distanti dai circuiti tradizionali.

Un'ultima interessante e fresca testimonianza è offerta dal progetto “Underneath the Arches”, curato da Alessandra Troncone e Chiara Pirozzi, che ha portato ad operare nel sito archeologico di recente scoperta (2011) dell'Acquedotto Augusteo del Serino, al di sotto dello storico Palazzo Peschici Maresca nel quartiere Sanità a Napoli, alcuni giovani artisti internazionali. Un programma che, seguendo il modello intelligente del *site-specific* come forma pensata di relazione con lo spazio preesistente, è stato inaugurato dall'intervento dell'artista turca Hera Büyüktaçıyan nel 2018, a cui ha fatto seguito il messicano

⁶⁰ Fiz 2005, p. 19.

⁶¹ La rassegna “Intersezioni” ha conosciuto sette edizioni che hanno visto la presenza di: Tony Cragg, Jan Fabre e Mimmo Paladino (2005), Antony Gormley (2006), Stephen Balkenhol, Wim Delvoye e MarcQuinn (2007), Dennis Oppenheim (2009), Michelangelo Pistoletto (2010), Mauro Staccioli (2011), Daniel Buren (2012).

Arturo Hernández Alcázar nel 2019⁶². Un progetto che, seguendo l'affascinante percorso dell'antico acquedotto romano, persegue la duplice finalità di valorizzare un'area archeologica "minore", di riflettere sul rapporto dei linguaggi artistici contemporanei con il patrimonio storico, e al contempo indica, come strada sempre più efficace di orientamento nell'instabile presente, il dialogo tra archeologia e arte contemporanea.

Riferimenti bibliografici / References

- Agamben G. (2017), *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Venezia: Neri Pozza.
- Barbanera M. (2018), *Forme del classico e pratiche archeologiche nell'arte contemporanea*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 23-32.
- Barbanera M., Capodiferro A. (2015), *La forza delle rovine*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano, 8 ottobre 2015 – 31 gennaio 2016), Milano: Electa.
- Belting H. (1990), *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983; trad. it. *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino: Einaudi.
- Bonacchi C. (2009), *Archeologia pubblica in Italia. Origini e prospettive di un 'nuovo' settore disciplinare*, «Ricerche Storiche», n. 2-3, pp. 329-350.
- Buchloh B. (1999), *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, «October», n. 55, pp. 105-143.
- Calvino I. (1980), *Una pietra sopra*, Torino: Einaudi.
- Cameron D.F. (2005), *The museum, a temple or the forum*, «Curator», 1971; trad. it. *Il museo: tempio o forum*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di C. Ribaldi, Milano: Il Saggiatore, pp. 45-63.
- Chiodi S. (2013), *L'enciclopedia interminabile*, «Doppiozero», 10 giugno, <<https://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-venezial/l'enciclopedia-interminabile>>, 10.05.2019.
- Clifford J. (1999), *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, London: Harvard University Press, 1997; trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino: Bollati Boringhieri Editore.

⁶² L'opera di Hera Büyüktaçyan *From There We came out and Saw the Stars* è stata ospitata negli spazi dell'Acquedotto Augusteo del Serino dal 2 dicembre al 10 marzo 2019, mentre *Blind Horizon* dell'artista Arturo Hernández Alcázar è stata aperta al pubblico dal 24 marzo al 13 maggio 2019.

- Collu C., Maiorino M. (2019), *The Time is out of joint ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo*, «Ricerche di S/ confine», Dossier n. 4, Esposizioni, Atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2018), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelij, F. Zannella, S. Zuliani, pp. 527-536.
- Danto A.C. (1964), *The Artworld*, «Journal of Philosophy», 61, n. 19, pp. 571-584.
- De Gemmis M. (2018), *Artisti e antico nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 73-82.
- Deleuze G. (2010), *Le cerveau, c'est l'écran*, «Cahiers du Cinéma», n. 380, 1986; trad. it. *Il cervello è lo schermo*, in *Due regimi di folli ed altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino: Einaudi, pp. 230-236.
- Desvallées A. (1992), *Vagues. Une antologie de la nouvelle muséologie. Textes choisis et présentés par André Desvallées*, Macon-Savigny-le-Temple: Editions W-MNES.
- Fiz A. (2005), *La continuità mutante delle forme*, in *Intersezioni. Cragg, Fabre, Paladino al Parco archeologico di Scolacium*, catalogo della mostra (Roccellette di Borgia, Parco Archeologico di Scolacium, 18 giugno – 5 ottobre 2005), a cura di A. Fiz, Milano: Electa, pp. 18-41.
- Foucault M. (1980), *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969; trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli.
- Gallo F. (2018), *Forme del classico e pratiche contestuali nell'arte recente: di fronte al reperto archeologico, a Roma*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 41-54.
- Gioni M. (2013), *È tutto nella mia testa?*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, catalogo della mostra (Venezia, 55° Esposizione Internazionale d'Arte de La Biennale, 1 giugno – 4 novembre 2013), a cura di M. Gioni, N. Bell, Venezia: Marsilio, pp. 23-28.
- Groys B. (2008), *The Topology of Contemporary Art*, Durham: Duke University Press.
- Keller C. (2018), *Anarcheology Museum*, in *Il mondo infine: vivere tra le rovine*, catalogo della mostra a cura di I. Bussoni (Roma, La Galleria Nazionale, 13 dicembre 2018 – 23 gennaio 2019), Roma: La Galleria Nazionale, p. 7.
- Kiefer A. (2018), *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Milano: Feltrinelli.
- Kubler G. (2002), *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New York: Yale University Press, 1962; trad. it. *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino: Einaudi.
- Liotard J.F. (1981), *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: éditions de Minuit, 1979; trad. it. *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli.

- Messina M.G. (2009), *Il concetto di serie di George Kubler alla prova della contemporaneità*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 2, pp. 5-10.
- McGimsey C. (1972), *Public Archeology*, London-New York: Seminar Press.
- Moshenska G. (2017), *Key Concepts in Public Archaeology*, London: UCL Press.
- Osanna M., Viliani A. (2017), *Pompei@Madre materia archeologica*, catalogo della mostra (Napoli, Madre – Museo d'arte contemporanea Donnarregina, 19 novembre 2017 – 30 aprile 2018), Milano: Electa.
- Perniola, M. (2015), *L'arte espansa*, Torino: Einaudi.
- Pratesi L. (2018), *La lunga estate di Manifesta Palermo. La recensione*, «Artribune», 25 giugno; anche in <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/06/manifesta-palermo-recensione/>>, 06.05.2019.
- Previtali G. (1976), *Nota*, in G. Kubler (2002), *La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino: Einaudi, pp. 155-182.
- Renfrew C. (2003), *Figuring It Out: the Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, Londres: Thames & Hudson.
- Ribaldi C. (2005), *Introduzione*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di C. Ribaldi, Milano: Il Saggiatore, pp. 25-44.
- Roelstraete D. (2009), *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, «e-flux Journal», n. 4, march, <<https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>>, 19.04.2019.
- Roelstraete D. (2013), *The Way of the Shovel: Art as Archaeology*, catalogo della mostra (Chicago, Museum of Contemporary Art, 9 novembre 2013 – 9 marzo 2014), Chicago: The University of Chicago Press.
- Ross C. (2012), *The Past is the Present; it's the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York: Bloomsbury.
- Schadla-Hall T. (2006), *Public Archaeology in the Twenty-First Century*, in *A future for Archaeology: The Past in the Present*, a cura di R. Layton, S. Shennan, P. Stone, London: UCL Press, pp. 75-82.
- Tolve A., Zuliani S. (2015), *Tempo imperfetto. Sguardi sul Museo Archeologico Provinciale di Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Archeologico Provinciale, primavera-autunno 2014), Salerno: Edizioni Fondazione Filiberto Menna.
- Trione V. (2013), *Post-classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Foro Romano, 22 maggio – 29 settembre 2013), Milano: Electa.
- Ucko P. (1987), *Academic Freedom and Apartheid. The Story of the World Archaeological Congress*, London: Duckworth.
- Vergo P. (1989), *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- Zevi A. (2018), *Arte in Memoria a Ostia Antica*, in *Antico e contemporaneo. Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, a cura di F. Gallo, C. Storini, Roma: University Press, pp. 95-105.
- Zuliani S. (2015), *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione/Without a frame. Space and time of installation*, Roma: Arshake.