



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Direttore / Editor

Massimo Montella

Comitato editoriale / Editorial Office

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli,
Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo

Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism

Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

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

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
8 / 2013

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 8, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

© 2013 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

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

Comitato scientifico

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Stefano Della Torre, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Lutz Klinkhammer, Emanuele Invernizzi, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Raffaella Morselli, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Adriano Prospero, Bernardino Quattrociochi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Simonetta Stopponi, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA



Rivista riconosciuta CUNSTA

Indice

- 7 Editoriale
di Massimo Montella
- 11 Introduzione
a cura di Susanne Adina Meyer e Sabina Pavone
- Storie per tutti. Ricerca e diffusione del sapere
- Saggi
- 19 Serenella Rolfi Ožvald
Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del
Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate
- 51 Silvia Cecchini
Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad
un ampio pubblico
- 69 Francesco Pirani
Un'avanguardia in provincia. La "Mostra degli Archivi"
all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905
- 105 Andrea Merlotti
Riconquistare il tempo: la storia, per ripartire

- 121 Gabriele D’Autilia
La diffusione del sapere attraverso le immagini tecniche:
fotografia e non fiction film
- 137 Alessandra Chiapparini, Valeria Pracchi
Il restauro e i possibili modi per “comunicare” il patrimonio
culturale

Documenti
- 159 Massimo Cattaneo
Brigantaggio e patrimonio culturale. Una riflessione su
alcune recenti tendenze museali e turistiche
- 175 Giovanna Capitelli
L’Ottocento nei musei di Amsterdam, Londra, Roma.
Riflessioni a margine dei recenti riordinamenti
- 187 Ricerca e diffusione del sapere: un’intervista a Chiara
Frugoni
a cura di Giuseppe Capriotti
- 193 Rievocazione e diffusione del sapere: un’intervista a Franco
Cardini
a cura di Umberto Moscatelli

Classici
- 199 Marc Bloch
Introduzione ad Apologia della storia o Mestiere di storico

Altri contributi

Saggi
- 213 Francesca Coltrinari
Un dipinto sconosciuto di Vittore Crivelli: il *San Sebastiano e
devoti* di Montegiorgio
- 235 Irene Campolmi
Sustainability in modern art museums. Management challenges
and cultural policies

- 251 Alessio Cavicchi, Cristina Santini, Eleonora Belletti
Preserving the authenticity of food and wine festivals: the case
of Italy
- Documenti
- 275 Fabio Mariano
Il restauro ed il riuso dell'ex frantoio Nesci a Bova Marina.
Il recupero di un'archeologia industriale
- 305 Concetta Ferrara
Cibo, Cultura, Paesaggio. Strategie di marketing territoriale per
la Valdaso: presupposti teorici ed evidenze empiriche

Editoriale

Il tema portante di questo numero della rivista concerne la ricerca e la diffusione, se mai e come, delle conoscenze storiche. In verità il problema sta proprio nel fatto che la questione, che Candide non si sarebbe posto, comporti tuttora un complicato impegno intellettuale, come spiegano accuratamente le responsabili scientifiche della *call*, Susanne Adina Meyer e Sabina Pavone, e come, del resto, per se stesso dimostra il cattivo sapore del termine divulgazione per gli esimi palati. Eppure tutto dovrebbe sciogliersi nell'ovvia constatazione che la conoscenza è un bene pubblico doveroso per tutte le ragioni enunciate da tanti da sempre e se non altro quando riguarda studi spesi dall'erario. Ma va aggiunto che la qualità del risultato passa da un duplice snodo: la nozione di pubblico e, al contempo, l'oggetto, declinato alla luce di quali valori, cui si pensa di indirizzare la conoscenza, notoriamente mai neutra né del tutto oggettiva.

E, prima ancora, c'è il problema delle fonti, della loro autenticità anzitutto, ma nondimeno della selezione che ne fa chi studia e delle informazioni che ne trae a partire dalla nozione di cultura che lo anima, come nel porre quel discrimine fra interesse locale e universale di cui dà conto Francesca Coltrinari, raccontando lo sconosciuto dipinto, benché da sempre visibile, di Vittore Crivelli.

La sostenibilità economica della ricerca e della conoscenza e, per esse, delle politiche culturali pubbliche e delle organizzazioni stesse a ciò deputate – di cui tratta, riferendosi ai musei d'arte moderna, Irene Campolmi – dipende, difatti, da una grande quantità di fattori, nonché da scelte gestionali strategiche e operative ognuna attentamente da indagare, ma nessuna per sé sufficiente in mancanza di sintonia con il contesto. Cosicché il problema della sostenibilità economica si rivela in sostanza di specie culturale, giacché insiste sulla idoneità dell'offerta, e, guardando al nostro tempo, Michel Foucault coglie bene nel segno, considerando il museo d'arte un'“eterotopia”: un luogo dove l'arte si dissocia dalla normalità della vita.

Dagli *espaces autres* di Foucault al virtuale il tratto è breve e particolarmente pericoloso in questa stagione. In quel tratto, fra l'autentico e l'emozionante, fra il giovare e il dilettere, il verbo conoscere perde il suo oggetto, il valore pubblico evapora. Il rischio incombente sui festival enogastronomici – di cui si occupano in queste pagine Alessio Cavicchi, Cristina Santini, Eleonora Belletti – è infatti la spia di un problema generale, che porta a considerare, come fa Concetta Ferrara, quale consapevolezza della distintiva identità dei luoghi di vita abbiano i residenti stessi.

I maggiori quotidiani hanno annunciato in questi giorni che sarà possibile fabbricare per ognuno di noi ricordi artefatti. Anche il recupero di un frantoio, di cui riferisce Fabio Mariano, potrà fare da antidoto, se materialmente eloquente della vita reale che gli è scorsa intorno.

Massimo Montella

Storie per tutti.

Ricerca e diffusione del sapere

Introduzione

Susanne Adina Meyer^{*},
Sabina Pavone^{**}

La storia mal compresa potrebbe proprio, se non vi si pone attenzione, finire col trascinare nel proprio discredito la storia meglio intesa.
(Marc Bloch, *Introduzione a Apologia della storia*, 1949)

Perché si fa ricerca? La domanda può avere una molteplicità di risposte. Ma forse la risposta più equilibrata è quella che afferma che si fa ricerca per conoscere. La conoscenza è però patrimonio di comunità di “ricercatori” o assume valore quando è condivisa? Ricerca, conoscenza, comunicazione. Nell’ambito delle scienze umane la questione si pone in maniera ancora più

^{*} Susanne Adina Meyer, Ricamatore di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: susanneadina.meyer@unimc.it.

^{**} Sabina Pavone, Ricamatore di Storia moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: sabina.pavone@unimc.it.

stringente. E l'attenzione deve necessariamente spostarsi verso la valutazione delle ricadute che questo tipo di ricerca può garantire. Se ci liberiamo da archetipi cinematografici alla Indiana Jones, cioè da banalizzazioni, consapevoli che un certo tipo di ricerca non scoprirà mai la penicillina – e neppure la coca cola – occorre riflettere sulle conseguenze e sul senso della ricerca nell'ambito delle scienze umanistiche. Un'altra domanda, vecchia come il mondo, a che serve conoscere il passato? È ormai chiaro che l'accezione pseudo ciceroniana della storia maestra di vita traballa. O meglio traballa se la storia rimane un patrimonio per gli iniziati. Il compito più difficile nella ricerca e nella vita è quello della semplicità. Cioè della capacità di rendere disponibili informazioni e valori a comunità più ampie di quelle d'immediato riferimento.

Questo numero della rivista va incontro proprio all'esigenza di capire se e come il lavoro specialistico dei "ricercatori" possa tradursi in una penicillina sociale e culturale. Viviamo nel millennio di *History channel*, delle drammatizzazioni del fenomeno storico (corrispettivo dei documentari sul mondo animale *sex and crime*), delle mostre costruite intorno all'esperienza puramente estetica di "capolavori". Ma ci dobbiamo senza dubbio porre il problema di come il lavoro rigoroso di tanti specialisti non si debba fermare a un elenco di pubblicazioni o di titoli scientifici fini a se stessi, ma possa contribuire, se è ancora lecito sperarlo, a migliorare la società. In fondo questo, fuori dai paradigmi accademici e dalle ortodossie miopi, è il senso delle scienze umane. Rendere migliori, cioè più consapevoli, le donne e gli uomini. Ecco allora che la ricerca, mentre si spinge verso i territori impervi e faticosi della sua specializzazione, deve anche sapersi guardare alle spalle, riflettere sul senso di tanta fatica. Ed ecco allora che comunicazione, divulgazione, volgarizzazione (se vogliamo essere eccessivi) diventano parte integrante della ricerca. La capacità di comunicare ciò che ho scoperto e di non abbandonarlo in uno sterile limbo di iniziati deve essere obiettivo, non sterile esercizio retorico e neanche, come sottolinea Chiara Frugoni nell'intervista qui pubblicata, «pane inzuppato nel latte» da somministrare a un pubblico di «lattanti» incapace di digerire il «duro pane» della scienza.

La serietà e la profondità della ricerca storica e non, appunto, banalizzanti drammatizzazioni, sono la garanzia più forte del contributo che le scienze umane possono dare alla qualità della vita di una società. L'umanista chiuso nella roccaforte del suo sapere serve solo a se stesso. L'umanista che "divulga" rende un servizio e dà un senso al suo studio. Il senso neppure troppo recondito di questo numero della rivista sta tutto qui, nella volontà di dare senso e spessore a una ricerca che non sia sterile autoreferenzialismo, ma tragga linfa dalla convinzione che a questa società serve il lavoro degli storici, in termini di qualità della vita. E qui per lavoro storico intendiamo ogni approccio diacronico ai diversi rami del sapere. Nessun capzioso accanimento specialistico, incapace di tradursi in patrimonio condiviso o condivisibile, dovrebbe essere legittimo quando non sia finalizzato a una crescita della collettività. Il senso di fare storia,

in fondo, potrebbe e dovrebbe essere questo. Ciò che io studio, interpreto e imparo a conoscere te lo racconto. Sta scritto nell'etimologia prima che negli statuti disciplinari. Senza dimenticare che il bisogno di racconti e interpretazioni è innato e che chi fa della ricerca il suo lavoro non può – non deve – delegare a terzi questo ruolo. Raccontare, interpretare, perfino immaginare la storia significa applicare modelli metodologici rigorosi. Significa – con buona pace dei “pragmatici” – fare fatica, la stessa che si può fare scalando montagne o costruendo palazzine. Riconoscere e difendere un ruolo, quindi. Rifiutare banalizzazioni, generalizzazioni o facili celebrazioni del Bello quando si parla del patrimonio storico-artistico. Interpretare il proprio mestiere con l'opportuna modularità. Andando avanti in una ricerca complessa e faticosa nella consapevolezza che i risultati andranno comunque condivisi, senza lasciare spazio a improvvisazioni fallaci e/o approssimative. Per la ricerca umanistica la comunicazione dei propri percorsi a un pubblico non specialistico (che nella nostra società di saperi altamente specializzati comprende anche lo specialista della materia a fianco) non va compresa come attività a posteriori ma come parte integrante del laboratorio della ricerca, provocando reazioni che aprono nuove prospettive, costringono a verifiche e precisazioni. Escludere ogni impegno nel campo della didattica e nella “divulgazione” dai sistemi di valutazione della ricerca umanistica equivale a chiudere al chimico il laboratorio. Da qui anche la scelta di riproporre l'introduzione alla *Apologia della storia* di Marc Bloch, nella convinzione che una comunicazione adeguata della ricerca storica, in tutte le sue declinazioni, ha sullo sfondo la cruciale domanda «Papà, spiegami a che serve la storia». Un testo scritto in condizioni drammatiche, considerato oggi un classico a tutti gli effetti – e che forse non sarebbe neppure preso in considerazione dagli attuali sistemi di valutazione.

Detto ciò l'obiettivo di questo numero della rivista era duplice: da un lato alcuni degli interventi volevano e vogliono invitare a una riflessione sul cosiddetto “stato dell'arte”, cioè sulla capacità – o meno – di chi fa ricerca di rispondere a quella necessità di comunicazione e diffusione del sapere che lungi da essere estranea al dna del ricercatore ne è a nostro modo di vedere ineludibile linfa vitale; dall'altro lato le ricerche presentate non si fermano a proporre possibili risposte teoriche né a registrare un indubbio scollamento tra il mondo della ricerca e quello della divulgazione dei suoi risultati ma rappresentano altrettante testimonianze della messa in pratica di tale capacità di comunicazione. La scelta è stata inoltre quella di non fermarsi al presente ma di riflettere in chiave diacronica su un problema che – sentito forse oggi con maggiore urgenza in una fase storica in cui la moltiplicazione sul web degli strumenti d'informazione fornisce l'illusione di un sapere sempre e comunque a portata di mano – è in realtà stato al centro di pratiche più o meno virtuose anche in tempi meno recenti.

La prima parte del numero sceglie, dunque, un piano prospettico rivolto al passato e a quelle “buone pratiche” – più o meno fortunate – che a partire

dal tardo Ottocento, in un periodo di ridefinizione, anche istituzionale, delle discipline, si posero il problema di far conoscere i risultati della ricerca a un pubblico meno specialistico. I saggi di Silvia Cecchini su Corrado Ricci e i “musei parlanti”, di Serenella Rolfi sull’editoria illustrata di primo Novecento e quello di Francesco Pirani sulla “Mostra degli Archivi” all’Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905, mostrano come in ambiti diversi – quello storico-artistico e quello archivistico – studiosi di rilievo non disdegnarono di impegnarsi nel campo della divulgazione, convinti dell’importanza non solo scientifica ma anche sociale della ricerca umanistica, con risultati diversi a seconda del tempo e dei luoghi di attuazione delle loro proposte. Allo stesso tempo le sperimentazioni da parte di Ricci di nuovi assetti museali e la ricezione del modello editoriale delle dispense illustrate sviluppate d’oltralpe da parte di alcuni storici dell’arte in combutta con editori attenti alle richieste del mercato, hanno avuto un ruolo non secondario nell’aggiornamento e ampliamento del fondante progetto storico-artistico di Adolfo Venturi: per trasformare la conoscenza storica in potente mezzo di tutela del patrimonio serviva renderla conoscenza condivisa. Negli stessi anni la mostra archivistica di Zdekauer non si collocava *a latere* ma nel vivo della discussione sul riassetto degli archivi e della disciplina archivistica.

La seconda parte del numero si concentra invece sul dibattito contemporaneo intorno al tema della diffusione del sapere, anche qui partendo da ambiti disciplinari differenti, come quello storico e quello architettonico, con prospettive, va detto, assai diverse. Andrea Merlotti pone al centro del suo contributo il rapporto fra la “crisi della storia” e in particolare del “mestiere di storico” e la ricaduta sociale di un tale fenomeno, riflettendo sulla riforma dell’insegnamento della storia nelle scuole e sottolineando la necessità di riappropriarsi del presente anche, e soprattutto, attraverso la valorizzazione del nostro patrimonio storico e artistico. Il saggio di Gabriele d’Autilia parte dall’esperienza di storico della fotografia dell’autore per arrivare a prendere atto della necessità del fatto che, nel quadro di un panorama sempre più ampio di fonti, specie per la storia contemporanea, sia ineludibile confrontarsi con documenti per definizione più accattivanti per il pubblico come le immagini (e dunque non solo la fotografia ma anche il cinema ...) ma solo apparentemente più fruibili e come tali fonti abbiano modificato non solo lo statuto stesso della disciplina ma anche il modo di trasmettere il proprio patrimonio di conoscenze. L’ultimo saggio – di Alessandra Chiapparini e Valeria Pracchi, partendo dal caso concreto e virtuoso del restauro dell’isola Comacina riflette anch’esso, da un’altra prospettiva, sulla opportunità di cogliere i monumenti nella loro storicità e dunque di includerne la storia conservativa, le trasformazioni materiali, anche nelle pratiche della comunicazione con il pubblico. L’idea che il restauro sia finalizzato al ripristino di un presunto stato originale dell’oggetto rappresenta, infatti, una delle “banalizzazioni” della ricerca più dure da estirpare.

Nella sezione documenti i due saggi di Massimo Cattaneo e di Giovanna

Capitelli partono anch'essi dal presente e tornano sull'istituzione museo come strumento di diffusione del sapere da punti di vista differenti – quello di uno storico e quello di una storica dell'arte. Se il saggio di Cattaneo si interroga sulla trasmissione – talvolta distorta – della memoria di un fenomeno storiograficamente controverso come il brigantaggio attraverso l'immagine che ne viene ricostruita attraverso spettacolari rievocazioni (Parco della Grancia in Basilicata) o in musei a tema dedicati al fenomeno (Itri e Cellere nel Lazio), il testo di Giovanna Capitelli recensisce tre diverse realtà museali recentemente riordinate come il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, mettendone in luce il nesso con la ricerca storico-artistica e le ricadute su di un pubblico non solo specialistico.

Sul rapporto tra ricerca e comunicazione sono incentrate anche le interviste (curate rispettivamente da Giuseppe Capriotti e da Umberto Moscatelli) a due studiosi di vaglia come Chiara Frugoni e Franco Cardini che, pur essendo esponenti importanti dell'accademia e autori di testi scientifici di rilievo, non hanno mai disdegnato di confrontarsi nel loro lavoro con il campo più vasto e, abbiamo detto, non gerarchicamente inferiore della divulgazione di alto livello.

Saggi

Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate

Serenella Rolfi Ožvald*

Abstract

Ricordando Cavalcaselle nel 1907 a Legnago, Adolfo Venturi indicava nel modello del “semplice catalogo” la strada che avrebbe dovuto percorrere la storia dell'arte. A quell'indicazione si conformò l'editoria d'arte del primo trentennio del Novecento, sia quella accademica che quella di divulgazione, immettendo sul mercato numerose tipologie di monografie artistiche a basso costo. Interpreti ne furono da Bergamo a Torino, Firenze e Roma le collane dei *Maestri dell'arte* o *L'arte per tutti*, dirette e curate da Corrado Ricci, Francesco Saponi, gli allievi di Venturi, ma anche la casa editrice romana fondata da Armando Ferri e Mario Recchi che diede vita alla collana della *Biblioteca di storia dell'arte*. La presenza di Ferri e Recchi, frequentatori con Roberto Longhi della “terza saletta” del romano Caffè Aragno, aiuta a comprendere il ricco e mosso panorama dell'editoria di dispense illustrate di primo Novecento.

In the Obituary of Cavalcaselle declaimed in 1907 at Legnago, Adolfo Venturi focuses on the form of catalog as the road of the new art publishing of the Twentieth Century. This reflection about the leadership of biographies of artists oriented the further essays of History

* Serenella Rolfi Ožvald, Ricamatore di Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, P.zza della Repubblica, 10, 00185 Roma, e-mail: serenella.rolfi@uniroma3.it.

of art; both the academics issues and the educational and popular books, with the series of monthly and cheap biographies of artists. From the collection of illustrated monographs published by the Istituto Italiano di Arti Grafiche – *I grandi Maestri del colore* –, until the series of *L'Arte per tutti* of the roman Istituto Luce, the leaders of these editorials projects were Corrado Ricci, Francesco Saponi, the disciples of Venturi but also a little roman house publishing directed by Armando Ferri and Mario Recchi with the series of *Biblioteca d'arte illustrata*. Recchi, and especially Ferri, playgoers of the “terza saletta” of the Caffé Aragno at Rome, frequented by Roberto Longhi, enliven the italian art publishing and disclosing its cultural map played by different intellectuals profiles.

Si riteneva necessario dare al libro l'impronta del tempo e prestare all'artista un contesto storico. A Crowe le digressioni storiche servivano solo per dare una connessione alle innumerevoli informazioni di Cavalcaselle e tuttavia un semplice catalogo senza tante parole di ricordo sarebbe stato la pubblicazione migliore e più semplice delle indagini e ricerche di Cavalcaselle¹.

Le riflessioni di Adolfo Venturi sulle biografie di Raffaello e Tiziano pubblicate da Giovan Battista Cavalcaselle e Sir Joseph Archer Crowe², sono utili ad introdurre il breve *excursus* sugli esperimenti dell'editoria d'arte di stampo divulgativo del primo trentennio del Novecento. Un'editoria di cui protagoniste sono le biografie di artisti, non smentendo l'orientamento delle pubblicazioni accademiche o della produzione editoriale di lusso, rivolta al mercato del collezionismo d'arte. Nella conferenza su Cavalcaselle, tenuta da Venturi a Legnago nel 1907, lo snodo “biografia” e “opera”, risolto a favore del metodo della comparazione – «pare un sogno che un uomo potesse d'un tratto accorgersi che i documenti primi d'un'opera sono scritti a lettere indelebili sull'opera stessa»-, si avvantaggiava del progresso non solo degli studi, ma di quello tecnico che aveva risolto le «difficoltà degli studi storico-artistici», riscontrate «prima che la fotografia e le riproduzioni dirette divulgassero i ricordi delle opere d'arte»³. Le preoccupazioni della ricerca e della tutela potevano costituire anche su altri piani una risposta alle «esigenze caratteristiche della odierna cultura, a cui, nella fretta di apprendere, torna spessissimo più utile vedere una figura ben fatta, che non leggere un lungo capitolo», come si sottolineava nella presentazione di «Emporium»; una preoccupazione che informava la stessa *Collezione di Monografie artistiche illustrate* pubblicata

¹ La citazione dal *Necrologio* di Cavalcaselle redatto da Adolfo Venturi è tratta da Levi 1998, p. 404.

² Si trattava della pubblicazione delle discusse biografie di Tiziano e Raffaello i cui aspetti negativi, attribuiti alla parte avuta da Crowe, le «digressioni storiche» e le «tante parole di ricordo», avevano mancato, come ha scritto Donata Levi, il tentativo di integrare «il discorso figurativo» con «quello biografico, storico e documentario» che la stesura delle due biografie perseguiva: Levi 1998, p. 377; Crowe, Cavalcaselle 1877; Crowe, Cavalcaselle 1882-85. Per la contestualizzazione delle due biografie negli studi: Dell'Acqua 1977 e Fratellini 1990.

³ Venturi 1907, p. 7.

sempre dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche che aveva all'attivo la serie *Italia artistica* curata da Corrado Ricci⁴, e che negli anni Trenta detenne il primato dell'editoria a dispense mensili stampando la collana *L'Arte per tutti*, diretta da Ricci per l'Istituto Luce e nel 1933, poco prima della morte di Ricci, dando inizio a *I grandi Maestri del colore*.

La tradizione biografica ottocentesca in cui si inserivano i *Tiziano e Raffaello* del 1877 e 1882 costituiva così una buona occasione per una riflessione da parte della storiografia italiana sull'*art biography* orientando il modello narrativo su una linea più funzionale e filologicamente corretta. Sfrondata dagli eccessi delle «digressioni storiche» e delle preoccupazioni di contesto, il «catalogo critico» diventava protagonista del discorso posto a commento dell'apparato di zincotipie e fotografie.

Nel primo decennio del Novecento, e in quelli successivi, la «scuola» di Venturi interpretò quelle considerazioni sull'utilità e funzionalità dei «cataloghi» avanzate dal maestro, e gli allievi se ne fecero interpreti occupando, da protagonisti, i diversi settori del mercato dell'editoria artistica.

Fuori dai confini italiani la forma catalogo aveva conquistato l'editoria inglese e tedesca sia sul piano del grande pubblico che di quello accademico e a Torino, già ai primi del Novecento, l'editore Celanza aveva seguito le orme delle affermate collane delle *Künstlermonographien* e dei *Klassiker der Kunst* tedeschi. All'esposizione di Lipsia del 1914, l'editore torinese prefiggendosi «da un lato la diffusione della conoscenza dei capolavori dell'Arte Italiana con volumi e pubblicazioni intese a mantener alto il nome dell'Italia nel campo dell'Arte» e dall'altro lo scopo della «rinascita del libro, inteso come fine a se stesso, con pubblicare volumi nei quali tutti gli elementi costitutivi sieno tali da formare delle vere e proprie opere d'arte», presentò tra i titoli la collana *Artisti d'Italia* «signorilmente presentati» in 50 tavole a piena pagina «precedute da una introduzione biografica dovuta ad una delle più spiccate personalità artistiche», con catalogo generale delle opere «ed una larga bibliografia»⁵. Alle proposte di editoria di lusso in grande formato, tra cui spiccava *L'opera pittorica di Vittorio Avondo* con testo di Enrico Thovez, «edizione d'Amatore con due acquaforti originali», si accompagnava l'edizione di «monografie dei grandi maestri: Pittori, Scultori, Architetti, antichi e moderni» della collana *Artisti d'Italia*, di cui può citarsi ad esemplificazione il *Piranesi architetto ed incisore* di Federico

⁴ Cfr. Levi 2009, p. 241; lo stesso Ricci presentando il Catalogo conveniva sul «metodo intuitivo»: «a risparmiare tempo e parole nella descrizione di un paese, di un oggetto, di una serie sistematica di cognizioni, il migliore spediente è di offrirne, se possibile, l'immagine, di mettere, a così dire, lo studioso in presenza delle cose» (Ivi, p. 242).

⁵ Celanza 1914. Nella Biblioteca civica di Torino è conservato un fondo che documenta i rapporti tra l'editore, artisti e collaboratori delle collane, tra cui G.A. Sartorio, Luigi Serra, Giacomo Grosso e Corrado Ricci. Per la tipologia di *Artisti d'Italia*, sul fronte europeo si veda tra le collane quella della PIPER&CO. di München curata da W. Hausenstein: *Das Bild. Atlanten zur Kunst* di 28x21 cm., 92 pagine e 66 illustrazioni.

Hermanin del 1915, circolante al costo di 10 lire. Un titolo poi riproposto con maggior ampiezza dallo stesso Hermanin «per iniziativa della Società degli incisori della Regia Calcografia» nelle 63 pagine e 14 tavole in 28 cm., edite dal romano Sansaini nel 1923, al costo di 60 Lire. La serie monografica della casa editrice e tipografia torinese comprendeva la collana in 16° *I Maestri dell'arte. Monografie d'Artisti italiani* con circa 30 illustrazioni fuori testo, curata da Francesco Saporì e dedicata all'Ottocento (fig. 1). Una pubblicazione periodica venduta al prezzo di 5 Lire, che non mancò di apparire nelle biblioteche della classe media occupando un posto a se stante come nell'ordinata serie del «basso scaffale con le collezioni delle monografie degli artisti» della biblioteca di Lucia Rodocanachi⁶, anche se nel 1925 Emilio Cecchi, valutandone l'impatto sulla cultura visiva riguardo l'Ottocento italiano, scriveva:

Da allora con mezzi più o meno ricchi, con discernimento più o meno chiaro, il lavoro proseguì, per opera di critici e di artisti. Non sembra che il pubblico l'abbia seguito con grande trasporto, e anche una collezioncina, di monografie economiche come quella più non si sarebbe potuto, diretta da Saporì, non ebbe fortuna⁷.

Il moltiplicarsi di biografie in grande e piccolo formato su Piranesi ben esemplifica l'orientamento editoriale improntato ai centenari. Nel 1921, la Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli aveva pubblicato il *Piranesi* di Antonio Muñoz inserendosi, con accenti di romano orgoglio⁸, nel solco della letteratura estera inaugurata da Samuel Arthur con il suo *Piranesi* pubblicato nel 1910 a Londra da B.T. Batsford, quello di Albert von Glescke uscito a Leipzig nel 1911 per la collezione *Meister der Graphik*, le due edizioni della monografia di Henri Focillon del 1918 e 1928, inframmezzate dal commento critico al catalogo dell'artista di Arthur Mayer Hind, per la londinese Cotswold Gallery del 1922. Il rincorrersi di titoli si chiudeva negli anni Trenta con due diversi tagli editoriali: le 52 pagine di Valerio Mariani, *Studiando Piranesi*, edito dall'editore Palombi (1938), e la biografia illustrata a cura di Renato Pacini, uscita come n. 32 nel 1932, nella collana *L'Arte per tutti* dell'Istituto Luce, al prezzo di 5 Lire.

Nello specifico, le riflessioni qui proposte sono rivolte alla dispensa illustrata, «grande innovazione ottocentesca», come scrive Maria Iolanda Palazzolo, che in tutta Europa rese possibile una «vera rivoluzione di marketing», diversificando l'offerta, pur appoggiandosi agli stessi gruppi intellettuali protagonisti dell'editoria accademica e di lusso⁹. Nonostante le voci critiche, tra cui quella di Mario Salmi, alzatesi a stigmatizzare gli eccessi divulgativi di mostre e

⁶ cfr. Marcenaro 1991, pp. 102, 184; sull'apprezzamento della direzione di Saporì: Luzzatto 1925, p. 396; sugli orientamenti nei confronti della pittura dell'Ottocento tra mercato e dibattito artistico cfr. Cinelli 1980, pp. 41-48 e Mola 1983, pp. 73-80.

⁷ Cecchi 1925, p. 3.

⁸ Vedi l'intervento di Calzini 1911, pp. 21-36.

⁹ Palazzolo 2009, pp. 33, 36.

pubblicazioni¹⁰, tra primi del Novecento e gli anni Trenta, pur mutando e sintonizzandosi con la politica culturale del momento, l'idea di divulgazione della tradizione italiana per personalità e monumenti, dichiarata nel catalogo delle Edizioni d'arte Celanza, si mantenne sul filo teso della professionalità e dello statuto scientifico che Venturi nel necrologio di Cavalcaselle aveva indicato nel “catalogo”, o meglio nella strada segnata alla storia dell'arte dalla *connoisseurship* internazionale, convogliando in quell'editoria gran parte dei neo laureati e ispettori usciti dalla Scuola di specializzazione romana.

Alle proposte di diverso taglio e prezzo di vendita, qui a titolo di esempio citate tra quelle messe in moto dal centenario di Piranesi, corrispondeva la costellazione più o meno densa di biografie su Giotto, in cui contare le 334 pagine di Igino Benvenuto Supino del 1920 o la pubblicazione della tesi su Bernini di un neo laureato di Adolfo Venturi, dal maestro proposta allo stesso editore della *Storia dell'arte italiana*. Alla monografia su Gian Lorenzo Bernini di Stanislao Fraschetti, pubblicata in ben 455 pagine e 270 tavole da Hoepli nel 1900, Venturi premetteva la novità: «Egli ha ben compreso come convenisse staccarsi dalle biografie del Baldinucci e del figlio del Bernini, per ricostruir la vita gloriosa del grande scultore secondo i criteri della critica moderna», ovvero seguendo il criterio di

associare alle ricerche archivistiche lo studio diretto immediato dell'opera d'arte, raccogliere il maggior numero di elementi storici e di osservazioni stilistiche, vedere e rivedere tutto, mettere a riscontro le opere diverse per isorgere la linea che le unisce, e la luce che le rischiarà

«tale», scriveva Venturi nella *Premessa*, è «la meta dello scrittore, raggiunta con la forza e l'entusiasmo della sua giovinezza» nel titolo hoepliano, uscito con tempismo dalla «mia scuola di storia dell'arte medievale e moderna nell'Università di Roma», nel mezzo dei preparativi del centenario¹¹. Sul mercato Bernini andava a far buona compagnia al *Vittore Carpaccio. La vita e le opere* di Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti con le 307 pagine del 1906 o sul mercato tedesco al *Tiziano* di Gronau tradotto in inglese nel 1904 per la Library of Art, cui faceva da *pendant* la raccolta *The masterpieces of Titian* pubblicato nel 1908 dalla Gowans & Gray, accanto alla scelta di sessanta tavole dell'artista curata da F. Hafstaengl nel 1914.

La connessione tra ricerca e divulgazione delle patrie glorie sortisce, scorrendo i titoli, un effetto livellante in cui confluirono sensibilità diverse e più o meno lucide consapevolezze intorno al metodo esemplificato dal “catalogo”.

¹⁰ Nel 1937 Mario Salmi nel presentare al pubblico la “Mostra giottesca” di Firenze, scrisse: «mentre altre mostre si propongono puri scopi divulgativi, mancano o quasi di problemi, questa ha una sua fisionomia precisa, ha anche fini scientifici e quindi problemi molti: si rivolge insomma, oltre che ad un pubblico colto, agli uomini di studio», cit. in Monciatti 2010, p. 32.

¹¹ Venturi 1900, p. VII.

Uno scambio epistolare tra Venturi e Roberto Longhi circa il 1916, citato da Giacomo Agosti, evidenzia, nel breve giro di corrispondenza, il progetto di dedicarsi a monografie costruite sulle opere dei maestri e sull'«elenco ragionato di tutte le opere riprodotte, cioè l'indicazione della ragione, interna o esterna, per cui quelle opere debbano considerarsi del maestro», accompagnate da una prefazione. Un progetto che Longhi meditava di applicare alle biografie stilistiche di Brunelleschi, Masolino, Masaccio, Botticelli, Lotto, Moretto, Savoldo, Gaudenzio Ferrari, Bramantino¹². L'anno prima lo stesso Lionello Venturi aveva scritto al padre evidenziando il fervere di iniziative in questo campo:

Quanto alle monografie, applaudo. Dubito che Hoepli abocchi [...] E se Hoepli non abocca, lascia l'idea della serie, e vedi di combinare subito pel Correggio. Se invece Hoepli abocca alla serie, ricordati anche del mio *Giotto*, e del *Caravaggio* di Longhi¹³.

Negli stessi anni quell'intento ebbe modo di intrecciare, su di un binario eminentemente divulgativo e guardando ad un orizzonte di lettori largo, la linea culturale su cui si muovevano Corrado Ricci presentando il *Catalogo dell'Istituto d'Arti grafiche*, Ugo Ojetti e la rivista «Emporium», evidenziando, nel sollevare questioni comunicative e didattiche, anche i limiti entro i quali doveva giocarsi l'operazione sull'arte come «funzione sociale necessaria»:

A parlare d'un quadro, udite ormai i più degli italiani rispondervi tra umili e pungenti: – Sa, io d'arte non m'intendo. – E ciò vorrebbe dire che rassegnati non se ne occupano poiché è stato loro da tutti ripetuto che a godere un quadro di Tiziano o di Tiepolo occorre essere molto eruditi e da molti anni e con molti diplomi¹⁴.

Nell'arco cronologico scandito dal verso dantesco su Giotto e Cimabue, chiudendo su Tiepolo e il Piranesi illustratore della “romanità”, negli studi e nel dibattito culturale si declinava variamente l'interrogativo posto da Giovanni Papini nel 1911 circa la necessità di «esser certi che una tradizione nostra ci sia, una tradizione veramente italiana e inconfondibile con altre»¹⁵. Tra programmi culturali in cui convogliare i centenari e spunti extravaganti della ricerca storica, confrontandosi per assenza come nel caso di Caravaggio, o sovrapponendosi, s'impronta l'indice delle mostre ma anche dell'editoria accademica e divulgativa, cui i laureati di Adolfo, Lionello e Pietro Toesca si disposero a fare da sponda, con esiti disparati¹⁶. Mettendo insieme i diversi

¹² Lettera di Venturi a Longhi sul progetto di una collana intitolata *Artisti d'Italia* da pubblicare con Tuminelli, cit. in Agosti 1996, pp. 211 nota 94 e 212.

¹³ Ivi, p. 211.

¹⁴ Ojetti 1920, p. 140.

¹⁵ Articolo di Papini intitolato *La tradizione italiana* cit. in Monciatti 2010, p. 93 e più in generale pp. 92-99.

¹⁶ Sollecitazioni del dibattito contemporaneo così come del mercato d'arte diedero luogo ad opposte pubblicazioni quali *Giorgione e il giorgionismo* di Lionello Venturi pubblicato da

formati, spesso appaiati nel catalogo degli stessi editori, il risultato appare di bilanciamento, e i titoli si dispongono a formare una collana ideale senza luogo fisso d'edizione variamente declinata tra la tipologia verbosa del Raffaello di Adolfo Venturi, pubblicato in 4° dall'editore romano Calzone nel 1920 con 311 zincotipie e 52 tavole in fototipia¹⁷, e l'essenziale monografia su Botticelli, illustrata con le straordinarie fotografie, in cui prevalevano i prestiti Alinari e Anderson, commentate da Lionello Venturi. Il volume venne pubblicato dalla Phaidon di Vienna nel 1937 con 25 pagine di testo e 101 tavole in grande formato (36x27 cm.; fig. 2).

Piuttosto che alla Phaidon o alla «produzione libraria di queste moderne tipografie e case editrici locali» che hanno «notevolmente aumentata di anno in anno» la produzione non solo di monografie ma di spaccati tematici in cui contare anche le edizioni d'arte dell'editore spoletino Claudio Argentieri, con i *Pittori e miniatori nell'Umbria* di Umberto Gnoli¹⁸, accanto ai libri editi da Hoepli, Olschki o l'Officina Bodoni¹⁹, ci orienteremo in questa sede a ripercorrere a volo d'uccello l'esperienza dei cataloghi con non più di 15 pagine di testo introduttivo, fiorita sul terreno di più generose indagini e riesami biografici su cronologie disperate.

Spostandoci da Torino e Bergamo, verso Firenze e Roma, i temi d'attualità della storia dell'arte avevano trovato concorde la scuola venturiana nel saggiare il metodo delle affermate collane d'Oltralpe; ed il fiorire di biografie risulta il più cospicuo e unico terreno di coltura post bellico, per le progettate collane di biografie su cui rifletteva Lionello Venturi nella lettera al padre.

Il gioco di specchi tra i vari formati può misurarsi sui titoli che prepararono la “Mostra giottesca” del 1937 con catalogo che ebbe ben tre edizioni, di cui Giulia Sinibaldi, specializzata con Venturi a Roma, aveva fornito le

Hoepli nel 1913 che con le sue 393 pagine e 85 illustrazioni, proposto al prezzo di 100 Lire, si proponeva di «indicare il ruolo moderno ed europeo dell'Italia» cogliendo «il nesso ed il valore di due concomitanti rivoluzioni, le ultime due dell'arte italiana: quella cromatica veneziana, e quella “realista” secentesca, o meglio caravaggesca» come scrive Mazzocca 1975, p. 859. Dall'altra s'infittivano le proposte che andavano incontro alla curiosità del mercato dei collezionisti con il *Mito di Giorgione* di Federico Hermanin, edito nella collana *Questioni e problemi di Storia dell'Arte* approntata dell'editore e collezionista spoletino Claudio Argentieri, sulla scia del dibattito intorno all'acquisto della *Tempesta* Giovannelli le cui trattative iniziate nel 1876 si conclusero nel 1932, su cui vedi la stroncatura di Pico Cellini in «Quadrivio» del 1934, che ne focalizza la “questione” di esito e criterio palesemente mercantile (cfr. Rolfi 2000, p. 2 note 21, 22). All'operazione di marca collezionistica uscita dal catalogo di Claudio Argentieri, seguivano i saggi biografici di Duncan Phillips per l'American Federation of Arts e di George Martin Richter per l'University Press di Chicago, entrambi del 1937.

¹⁷ Pubblicata per il quarto centenario della morte di Raffaello, la biografia si estendeva per 210 pagine con un corposo apparato illustrativo: Venturi 1920; Agosti 1996, pp. 217-218.

¹⁸ Su Argentieri e i suoi rapporti con l'ambiente romano, in particolare Giuseppe Prezzolini, e le cointeressenze con il Teatro d'Arte di Roma, cfr. Bassnett, Lorch 1993, pp. 89-121 e Carlini 1990, p. 47.

¹⁹ «The Connoisseur» 1925; Portenaar 1935, p. 66; e sull'editore del saggio di Umberto Gnoli: Fischel 1924, p. 316.

indicazioni per una «visita consapevole»²⁰. L'evento si inseriva in un percorso puntellato da interventi che avevano raggiunto il pubblico degli «uomini di studio» e una più larga fascia di lettori: dalla biografia di Karl Frey del 1885, Roger Fry e Henry Thode all'aprirsi di secolo, all'intervento di Berenson e alla monografia edita nella collana di *Valori Plastici* da Carlo Carrà nel 1924. Nel 1930, prima dell'esposizione fiorentina, Giotto aveva sollecitato anche l'editoria di dispense mensili con le 15 pagine di Carlo Gamba programmate da Corrado Ricci per la collana promossa dall'Istituto Luce intitolata *L'Arte per tutti*, in cui al pubblico delle dispense illustrate, facilmente reperibili nelle edicole delle stazioni, si presentava una scelta di 24 opere del maestro a cura di uno dei futuri organizzatori della «Mostra del tesoro di Firenze sacra» del 1933, i cui inediti trecenteschi vennero presentati dallo stesso Gamba sulla «Rivista d'arte» e il «Bollettino» del Ministero (fig. 3)²¹. Quella «dispensa», così come il *Tiziano* firmato nel 1933 da Gino Fogolari, curatore poi nel novembre del 1935 della veneziana «Mostra di Tiziano», veniva incontro alle esigenze di una divulgazione improntata alla «propaganda» delle «glorie» italiane. La collana, nata in seno all'Istituto Luce, doveva favorire «l'azione di propaganda artistica sul pubblico», come scrisse Alessandro Sarti, presidente dell'Istituto, ancorando quell'attività editoriale alla «creazione originale del Regime Fascista», nell'«interesse spirituale del popolo Italiano»²². Tre ne erano i curatori: Corrado Ricci, «che volle liberalmente assumersi il carico di stendere il piano generale della pubblicazione, dirigendola egli stesso con particolare riguardo alle sezioni dell'arte medioevale e dell'arte moderna»; Cipriano Efisio Oppo cui spettava la cura della sezione contemporanea e a Roberto Paribeni curatore di quella dell'arte antica. Senza nessun rigore cronologico i volumetti, in uscita mensile doppia, si mantenevano in equilibrio sul filo della traduzione, in un rappresentativo catalogo di almeno 24 tavole, dei temi che agitavano la politica culturale del regime, ma anche delle tematiche oggetto di studio, fissando gli aspetti certi del profilo dei singoli artisti in «non più di 8 paginette» che avrebbero dovuto dare chiara e sintetica «notizia per un pubblico non specializzato»²³. Tutto ciò, si affermava, non a discapito della qualità: «un testo [...] redatto dai più autorevoli studiosi di quel tale argomento, che avessero la competenza e la capacità di dir molto in breve»²⁴.

Gli autori della collana *L'Arte per tutti*, stampata a Bergamo dall'Istituto italiano di arti grafiche, si erano spesso già provati in quel genere specifico: Gino Fogolari aveva firmato nel 1921 la biografia di Giovanni Bellini per la

²⁰ Monciatti 2010, pp. 33-34.

²¹ Ivi, pp. 64-66; Gamba 1933 e 1933-1934; lo stesso Gamba sarà compreso tra gli autori del numero speciale della «Rivista d'arte» dedicato da Ogetti ad argomenti giotteschi. Cfr. Gamba 1937.

²² Sarti 1930.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

collana della *Piccola Collezione d'Arte* progettata dalla Fratelli Alinari – Istituto di Edizioni Artistiche (IDEA); 42 volumetti o «manualetti» in 12 pagine di testo e 48 illustrazioni di cui uscirono ristampe in tre lingue²⁵. Tra gli autori annoverava Mario Salmi, autore della biografia illustrata di Signorelli uscita nel 1921, quasi a fornire una eco di quella annunciata nel 1920 da Mario Broglio a firma di Giorgio De Chirico per le *Edizioni d'arte antica* di *Valori Plastici*²⁶. L'impegno editoriale che prima a Torino con Francesco Saporì, poi a Firenze e infine a Roma puntò su un'editoria di largo pubblico per costi e impaginato, ma di alto livello nelle firme degli autori che ne sostanziarono le esperienze, traduceva, entro la quindicina di pagine, il progetto venturiano circa l'applicazione di nuovi criteri attraverso i cataloghi critici o biografie artistiche, correndo dietro ai centenari che sovrappopolavano l'offerta editoriale tanto in Italia che all'estero, come mostra il caso di Giotto, quello di Masaccio o la rosa di titoli disposta intorno al tema Piranesi a confluenza e deflusso del centenario del 1920 o ancora di quello di Tiepolo, così come del mancato centenario di Caravaggio che, per l'editoria biografica, funzionò comunque anche in assenza del supporto di un'esposizione²⁷. La linea di tendenza può grosso modo essere inquadrata dall'operazione culturale che chiuse quell'intenso lavoro con l'evento riassuntivo e celebrativo dell'*Exposition de l'art italien: de Cimabue a Tiepolo* tenutasi al Petit Palais di Parigi nel 1935, che raccoglieva ben 2427 opere²⁸. Da notare che l'indirizzo delle grandi esposizioni restringeva di molto

²⁵ Ciuffoletti, Sesti 2003, pp. 239-251.

²⁶ Una lettera di Emilio Cecchi a Antonio Bandini, databile circa l'uscita dell'avviso della collana orchestrata da Mario Broglio, accennava al suo lavoro sul Trecento senese commissionatogli da Broglio mentre lavorava alla traduzione dei volumi di Berenson per Tumminelli. Dalla lettera risulta lo spaccato di un progetto in via di definizione: «Jeri ho visto anche Broglio che voleva che facessi i senesi. Io gli ho fatto capire che mi ci voleva un viaggio a Siena e l'ho consigliato io stesso a non farne nulla. Ho però dato il mio nome alla sua impresa e gli ho mezzo promesso un capitolo su Melozzo da Forlì, che non è certo un pittore fondamentale ma appunto per questo, perché meno impegnativo, mi fido di poterla cavare senza eccessivo disdoro. Se non farò Melozzo farò qualcosa sulle prime stanze della Pinacoteca Vaticana dove c'è qualche bel senese, Lorenzo Monaco e certi antichi fabrianesi sui quali potrei fare, credo, qualche osservazione brillante. Ho incoraggiato Broglio ad accettare, oltre monografie, anche scritti del genere. Auguro una buona fortuna a Broglio perché in fondo, pare impossibile!, se lo merita. Pare che Carrà si sia impegnato per Giotto e Masaccio, Longhi per Caravaggio e Fontanesi-Avondo-Delleani, Marangoni per Crespi, e sarebbero in sospenso lavori per Soffici e De Chirico. Broglio si riserverebbe Piero della Francesca! Anche lui fa ragionevoli riserve sul conto di De Chirico» (Angelini, Bruscia 2003, lett. n. 120, 1920, pp. 168-169).

²⁷ Le pubblicazioni vennero messe in moto talvolta da sollecitazioni sortite dalla collaborazione di P. O. Kristeller con Venturi sulla necessità di fondare un Gabinetto di stampe, progetto che diede il destro ad un allievo di Venturi, il citato Federico Hermanin, di collaborare alla sistemazione delle collezioni e di studiare le stampe di Dürer, pubblicando un articolo su «L'Arte» nel 1901, incunabolo del volumetto in ottavo della collana *L'Arte per tutti* del 1930 dedicato a *Alberto Dürer*; sulla politica divulgativa del Gabinetto delle Stampe e la mostra di Dürer cfr. Mozzo 2009, pp. 363-65.

²⁸ Per l'inquadramento e ricezione dell'operazione con comitato organizzatore presenziato dall'immancabile Ojetti cfr. Braun 2005, pp. 173-186.

la cronologia che le collane di biografie “tascabili” aveva proposto e andava proponendo al pubblico, dall’esperienza di Saponi alla serie dei *Grandi Maestri del colore*.

Tra le collane citate, interessante è notare la rotazione o diversa declinazione dei nomi degli autori dalla IDEA Alinari, alla romana *L’Arte per tutti*; la differenziazione dei temi o per converso il rincorrersi dei titoli, può evincersi scorrendo gli indici dei volumi pubblicati. Lo scarto più evidente appare nel settore “contemporaneo”, o meglio le biografie sui pittori dell’Ottocento italiano, su cui tra il 1932 e il 1934 la collana dell’Istituto Luce pubblicò una corposa serie di fascicoli. Rispetto all’arte “retrospettiva”, per parafrasare la nota rubrica di «Emporium», era la collana Alinari ad insistere sulle personalità del Quattro e Cinquecento, aprendo con ben tre volumetti dedicati a Raffaello, tra ritratti e cicli vaticani. Quanto ai duplicati, la biografia di Masaccio venne proposta da Alinari nel 1921 a firma di Odoardo Hilyer Giglioli che ripeté l’esperienza nel 1930 per la collana dell’Istituto Luce. Diversamente Veronese e Simone Martini o ancora Tiepolo, vennero assegnati a Roma e Firenze a studiosi diversi: Veronese nel 1921 a Eva Tea, mentre nel 1930 Ricci si riservò di scrivere sull’artista, futuro oggetto di mostra; Tiepolo nel 1921 rivendicato da Fiocco, a Roma nel 1932 veniva affrontato da una allieva di Venturi che aveva pubblicato uno studio sul bozzetto per il Palazzo Reale di Madrid (1931), Silvia de Vito Battaglia; Simone Martini, toccato a Dami nel 1921 nella collana Alinari, nel 1933 veniva assegnato ad un’altra allieva di Venturi, Egiziaca Favorini, disputandosi entrambi l’onore del confronto, con la biografia pubblicata nel 1920 a Strasburgo da Heits nella collezione *Etudes sur l’art de tous les pays et de toutes les époques* a firma di Raimond van Marle. Così Brunelleschi che venne affrontato prima da Paolo Fontana (1921) e poi da Emilio Lavagnino nel 1931; mentre per il tema da poco portato alla ribalta dell’editoria divulgativa, quello di Annibale Carracci, nel 1931 Corrado Ricci pensò ad una giovane allieva di Venturi, Paola Della Pergola, nome che affiancava la vecchia guardia della Scuola di Specializzazione della Sapienza, rappresentata da Federico Hermanin e Valerio Mariani che firmò il fascicolo n. 15 su Caravaggio nel 1930. Entrambi, l’Istituto Luce e soprattutto Alinari, ebbero buon gioco a innestare modelli navigati, specie anglosassoni, nel terreno dell’editoria italiana, avendo inoltre Alinari la possibilità di riutilizzare l’archivio fotografico, patrimonio ritenuto inizialmente vincolante per le scelte degli stessi autori, ma già col Domenichino di Luigi Serra, affiancato dal 1921 da altri repertori fotografici²⁹.

Scorrendo l’elenco dei circa 50 volumetti dell’Istituto Luce che dal 1934 giocò al ribasso del prezzo (fig. 4), e i 42 della collana Fratelli Alinari, la percentuale di duplicazione di titoli appare minore rispetto alla mancata corrispondenza su cui pesa anche il diverso retroterra politico e culturale che aveva determinato la

²⁹ Sulla collana Alinari, i vincoli e il compenso di 100 Lire corrisposto agli autori cfr. Masi 2002, p. 102.

nascita delle collane. Negli anni Venti la collana fiorentina aveva preso avvio con il *Beato Angelico* di Supino che ebbe ben tre edizioni; nel 1930 la serie diretta da Ricci si apriva con *I Fori imperiali* di Roberto Paribeni, seguiti dal *Veronese* di Ricci, *La Farnesina* di Hermanin, *Giotto* di Gamba e *Masaccio* di Giglioli, mescolando tematiche vicine all'operato del Ministero, degli orientamenti in fatto di gusto, degli studi accademici e della discussa politica monumentale del regime³⁰. Fu *Giotto* nel 1930, piuttosto che l'*Angelico* a siglare una *nouance* più anglofila di Alinari che guardava al mercato straniero proponendo i titoli anche in francese e inglese, mentre meno evidente nei legami interni tra gruppi cronologici e biografici, si presentava l'elenco dell'Istituto Luce attento alla "romanità", ma anche ai nuovi protagonisti del Seicento, ed insieme a dar lustro ai nuovi assetti museali locali con il *Palazzo di Venezia*, sempre a firma di Hermanin. Inoltre, almeno nelle intenzioni, *L'Arte per tutti* era pensata con intenti populistici, per «ogni casa italiana, anche le modeste, soprattutto le più modeste», come luoghi in cui impiantare il seme di una «bibliotechina, e in quella bibliotechina dare un posto» a quell'«opera di propaganda artistica» che, rispetto ai correnti esempi stranieri mai acquistabili sotto le 12 Lire, fissava il prezzo a 5 Lire, utilizzando l'organizzazione dei moderni sistemi di riproduzione rotocalcografica dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo³¹. Non a caso la scelta tipografica ed editoriale ricadeva sull'editore della rivista «Emporium» fondata da Arcangelo Ghisleri e Paolo Gaffuri, allo scadere del XIX secolo, al cui intento di «popolarizzare l'alta cultura»³², contribuivano Ricci e Ojetti³³. Lo stesso Istituto dal 1933 ebbe all'attivo la collana di maggior spesa, a Lire 20 il volume, ma anche di lunga durata e impegno intitolata *I grandi maestri del colore* di cui 13 monografie uscirono nel solo 1933. Si apriva col *Mantegna* di Guido Edoardo Mottini, volume in 4° con 7 tavole colorate, passando per il *Rembrandt* di Adolp Philippi, i numeri 12 e 14 dedicati a *Manet* e *Cézanne* da Mario Tinti, *Ruysdael* sempre di Mottini del 1934, i volumi su *Matisse* e *Seurat* del 1935, *Frans Hals* di Delogu, *Watteau* e *Fragonard* di Richard Graul o i mosaici di Ravenna di Santi Muratori del 1939 e via dicendo.

In un ventennio o poco più l'editoria di dispense illustrate contava i manualetti Alinari, i *Grandi Maestri del colore* in 37 cm., ristampati in seconda edizione negli anni Quaranta, e la serie che mescolò per il grande pubblico, tra il 1932 e il 1934, ai grandi del Tre, Quattro e Cinquecento alcune sortite sul Sei e Settecento. Nell'offerta dell'Istituto Luce rientravano anche le biografie di artisti dell'Ottocento con il coinvolgimento di Emilio Cecchi (*Giovanni Fattori*

³⁰ Barroero 1983; Porretta 2008, pp. 31-43; sui velati dissapori all'interno della cerchia dei collaboratori di Ricci vedi Rolfi 2000.

³¹ Sarti 1930; Mangini 1985, pp. 39-80.

³² Mangini 1985, pp. 63-64.

³³ Su «Emporium» vedi in particolare gli interventi di Massimo Ferretti, Donata Levi e Mattia Patti all'Incontro di studio *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964* tenutosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2007 (Ferretti 2009; Levi 2009; Patti 2009).

del 1933), Carlo Carrà (*Pittori romantici lombardi* del 1932), Alberto Consiglio (*Anton Sminck van Pitloo* del 1934), Sergio Ortolani (*La scuola di Posillipo*, 1934)³⁴ in 24 tavole in 16°. Nel complesso la fortuna delle collane mensili³⁵, diede agio a riflettere sulla possibilità di intendere l'istanza divulgativa come approfondimento di un nodo specifico all'ordine del giorno nelle cronache del mondo dell'arte. Pur presentando qui un panorama per campionature all'editoria tra le 5 e le 10 Lire, andrà aggiunta la segnalazione delle aperture sull'arte recente presentata dalla collana Hoepli per la cura di Giovanni Scheiwiller che dal 1925 con il volumetto in 17 cm. su *Arturo Tosi* inaugurava la serie *Arte moderna italiana* e *Arte moderna straniera*. Tra il 1925 e il 1952 Hoepli pubblicherà, tra ristampe e nuovi titoli, ben 89 volumetti che nel corso delle riedizioni aumenteranno il numero di tavole (dalle 25 delle prime edizioni alle 37 delle successive); Scheiwiller curò anche la sezione di titoli sull'arte straniera aperta da *Pablo Picasso* a firma di Christian Zervos la cui seconda edizione del 1937 rende conto della fortuna di titoli tra i quali, a titolo d'esempio, l'*Henri Matisse* di Scheiwiller e *Paul Cézanne* di Nina Ivorskaia (1935)³⁶.

Le corpose collane di dispense d'arte dell'Istituto d'arti grafiche, dei Fratelli Alinari e dell'Istituto Luce, e i citati *Maestri dell'arte* delle Edizioni d'arte E. Celanza, confluivano nell'ampio «nucleo relativo alla storia dell'arte, fatto di libri non di lusso, ma di sostanza», che formavano le biblioteche di «valenti insegnanti di storia dell'arte nei corsi estivi per stranieri dell'Università di Firenze», come segnalava la recensione di un lascito librario alla Biblioteca Marucelliana apparsa sulla rivista «Accademie e Biblioteche d'Italia» del 1935³⁷. Biblioteche come quella di Giulia Celanza, avevano «il carattere della divulgazione più alta e più seria, costituita di materiale prevalentemente moderno, raccolto con gusto eclettico ma omogeneo», e con poche opere «di grande entità» o «dottrinarie»,

³⁴ Sulla «massiccia invasione ottocentesca» nel mercato dei primi anni Trenta, cfr. Fergonzi 1995, p. 172, nota 2.

³⁵ Possiamo farvi rientrare anche i titoli dedicati a biografie di artisti della serie *Italia gente dalle molte vite* della milanese Casa Editrice Alpes degli anni Venti.

³⁶ Il primo numero uscì a firma di Ugo Bernasconi cui seguirono titoli quali l'*Autobiografia* di Libero Andreotti del 1926 (2 ed. del 1936), la monografia su *Carlo Carrà* di Roberto Longhi del 1937 (n. 9) e quella firmata da Scheiwiller su *Amedeo Modigliani*, la cui terza ristampa uscì nel 1935. Su Scheiwiller e l'ambiente milanese cfr. Cadioli, Bignami 2009.

³⁷ Per il lascito testamentario (1927) da parte di Giulia Celanza alla Marucelliana di Firenze cfr. A.M. 1935, p. 107. Sull'editore torinese Emanuele Celanza vedi il catalogo pubblicato in occasione dell'esposizione di Lipsia (Celanza 1914) e il carteggio dell'editore che comprendeva i nomi di Corrado Ricci che nel 1917 pubblicò il suo *Leon Battista Alberti*, Luigi Serra direttore della Galleria Nazionale delle Marche, Enrico Thovez, e di artisti quali Giulio Aristide Sartorio, Alfonso De Carolis, Giacomo Grosso. Tra i titoli della collana diretta da Francesco Saporì, oltre l'Ottocento italiano con Avondo, Palizzi ed altri, troviamo le monografie di Leandro Ozzola su *Giovan Paolo Pannini* (1921), di *Piranesi*, di *Canaletto e Bellotto* (1914, a cura di Giulio Ferrari direttore del Museo Artistico Industriale di Roma), e di *Antonio Canova*; quest'ultima uscì come n. 26 de *I Maestri dell'arte. Monografie d'artisti italiani moderni compilate da Fr. Saporì* in 16° piccolo, 6 pagine, 32 tavole e ritratto in antiporta.

recepndo le proposte e lo sfaccettato significato attribuito alla divulgazione dall'editoria degli anni Venti³⁸. In questa sede è forse il caso di soffermarsi su un altro esperimento che rappresentò un momento specifico dell'editoria di dispense nel passaggio dal primo decennio del Novecento agli anni Trenta.

Di breve vita, o almeno mirata nelle tematiche e di maggior spesa, tra le 7 e le 14 Lire il volumetto, si situa la collana romana della *Biblioteca d'Arte Illustrata*. I presupposti danno il senso della vivacità del mercato di "dispense" d'arte e della progettualità ad esso sottesa, che in Europa aveva già dato prova di essere una delle proposte di punta, coinvolgendo storici dell'arte quali Henri Thode, Heinrich Bodmer, Henri Focillon o Frederick Mason Perkins³⁹. Fu una sorta di ibrido rivolto non tanto al mercato del turismo o a fornire supporto visivo ai manuali e al gusto su seicento anni di storia dell'arte e più, nell'intento di gettare il primo seme di una "bibliotechina" popolare. La buona accoglienza sulla stampa specialistica internazionale delle tre serie tematiche del catalogo della *Biblioteca d'arte illustrata*, documenta l'inclusione della collana tra i titoli di consultazione di lettori specializzati, declinando il nodo della divulgazione sul filo della ricerca e dell'approfondimento di temi portati alla ribalta da grandi eventi come la mostra sul XVII e XVIII secolo del 1922 di Pitti. I destinatari per tipologie tipografiche e formati, anche per la maggior ampiezza di testo, possono collocarsi nella fascia delle proposte a Lire 20 diversificandosi rispetto ai fascicoli del pubblico delle 5 Lire. I lettori erano sollecitati ad avvicinare titoli risultato di problemi e ricerche, ma anche di aggiornamenti sugli orientamenti del gusto. La tipologia di fondo era la stessa: un elenco ragionato di opere, base comune delle esperienze editoriali degli anni Venti, ma variamente interpretata nel merito delle ragioni interne alle collane proposte come sintesi o descrizioni di saperi, o come problemi e spunti di riflessione favoriti non in ultimo dal taglio fotografico delle tavole.

Attraverso le proposte dell'editoria di dispense è possibile verificare la tenuta del progetto generale sulle biografie stilistiche su cui riflettevano Longhi e i due Venturi, nonostante i differenti criteri interni e gli intenti di politica culturale, adottati dai vari animatori e compilatori di quelle stesse collane⁴⁰.

Tra gli editori locali encomiati nelle recensioni apparse sulla «Bibliofilia» per l'impegno editoriale profuso nel pubblicare monografie artistiche, dobbiamo contare la piccola casa editrice, meno attrezzata di «Valori Plastici» di Mario Broglio di cui Longhi, nel 1952, ripubblicò il volantino pubblicitario del 1920 su «Paragone» (fig. 5), e che a Roma aveva preso vita nella stessa cerchia

³⁸ A.M. 1935, p. 108.

³⁹ Cfr. Spalletti 2002, pp. 117-118.

⁴⁰ Su Lionello Venturi si veda l'*Introduzione* della Lamberti al saggio *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall*, nell'edizione Einaudi del 1975 uscito prima in inglese (New York-London, Charles Scribner's Sons 1945) e poi nel 1947 a Roma per l'editore Capriotti (Lamberti 1975, pp. XIII-XXVIII).

intellettuale che si riuniva nella terza saletta del Caffè Aragno⁴¹. Riunioni immortalate, nel 1929, da un dipinto di Amerigo Bartoli conservato alla Galleria d'Arte Moderna e contemporanea di Roma (fig. 6).

«Non vi si fondano più riviste destinate a finire al secondo numero in seguito alla fuga dell'amministratore», scriveva del Caffè Aragno Ennio Flaiano nel 1947⁴². La breve esperienza di «Vita artistica» fondata da Tullio Gramantieri nel 1926, poi trasformatasi in «Pinacotheca», può esserne un esempio⁴³; ma è indice soprattutto di progetti editoriali in cui agli animatori e attori primi impegnati in modo diverso sul versante non solo della ricerca e dell'amministrazione, ma anche dell'informazione e divulgazione della storia dell'arte – dai Venturi, Longhi, Ricci e Matteo Marangoni –, si aggiungono due figure di intellettuali ed editori come Mario Recchi e Armando Ferri.

Su quegli anni Venti la rubrica *Mercante in fiera* dell'«Italia letteraria» del 25 maggio 1930 ci regala uno spaccato, descrivendo una scena che introduce in *medias res*, nell'acqua di coltura di quella che sarà poi, di lì a poco, la breve esperienza della romana «Biblioteca d'arte illustrata»:

Ferri fa scivolare dalle sue mani sulle ginocchia di Longhi vecchi e nuovi fogli d'album, riproduzioni e fotografie di quadri sotto gli occhi di Ruggeri che approfitta del giuoco per osservare, senza bisogno di spostarsi dalla sedia, col suo testone pelato, pallido come un pezzo di scavo⁴⁴.

Ferri è Armando Ferri, autore, nel 1920, della ragionata recensione su *L'exposition Picasso* per «Valori Plastici» e che, insieme a Mario Recchi, animatore con Prampolini della «Casa d'Arte Italiana» tra il 1918 e il 1921⁴⁵, venne nominato sul «Monatshefte für Kunstwissenschaft» del 1921, e in altre riviste europee su cui si segnalava l'«admirable series of volumes which are issuing from the Biblioteca d'Arte of Rome, under the editorship of Signori Armando Ferri and Mario Recchi»⁴⁶, più precisamente per la «series of admirable monographs on the art of the time at present being issued in monthly

⁴¹ Sul Caffè in via delle Convertite, Antonio Baldini nel 1930 scriveva: «Le brave persone riunite intorno a questi tavoli hanno al loro attivo circa un centinaio di libri, forse più di un migliaio di tele, un centinaio di sculture, un monumento alto centocinquanta metri (quello di Brindisi al marinaio, di Bartoli), due opere musicali, un solo romanzo (*Lemonio Boreo* di Soffici): tra libri, giornali e riviste (fatte e rifatte o solamente visitate), si può fare un calcolo di cinquantamila pagine» cit. in Lemaire 1998, p. 84; cfr. in part. il carteggio Baldini 1992 e Carlini 1990.

⁴² Flaiano 2002, p. 23.

⁴³ Sciolla 2007, pp. 391-402 e Gallo 2010.

⁴⁴ «L'Italia Letteraria» 1930.

⁴⁵ Prima a via San Nicola da Tolentino e poi dal 1920 in via Francesco Crispi nei sotterranei della sala da te «Mis Mima», si erano tenute mostre di disegni di Severini, Carrà, Braque, Matisse e di Ferrazzi nel 1921; a questo proposito vedi i pochi cenni in Marconi 1998, p. 62 e Trombadori 1990; Fossati 1981, p. 91, in cui si riporta la menzione positiva dell'attività di Mario Recchi apparsa su «Sic» di Albert Birot (n. 36 del 1918 e nn. 42-53 del 1919). In quegli stessi anni sia Recchi che Ferri figurano nell'*Elenco dei collaboratori* del «Bollettino d'Arte».

⁴⁶ «Studies. An Irish Quarterly Review of Letters Philosophy & Science» 1924.

volumes» come si scriveva sulla rivista irlandese «Studies»⁴⁷.

Il motivo dell'entusiasmo dei recensori anglosassoni si spiega con la specificità dell'esperimento teso a rispondere in modo non scontato al rovesciamento di scala di valori del grande pubblico dell'arte che anticipava e confluiva nel grande evento della mostra di Pitti del 1922 su cui il Comitato composto da Ojetti, Nello Tarchiani, Carlo Gamba e Giovanni Poggi aveva scritto circa la necessità di far riscoprire al grande pubblico l'«esistenza d'una grande pittura italiana degna di studio, di fama, spesso di gloria anche in questi due secoli finora lasciati in oblio»⁴⁸.

L'esperimento a tema, infatti, si dipartiva tanto dalle ragioni degli studi che da quelle che Longhi definì nel 1956, le «bave vaganti del gusto» che Ojetti aveva inteso interpretare organizzando l'evento della mostra fiorentina sul Sei e Settecento. Della «provvisorietà» filologica Longhi avvertiva nelle *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca*, siglate tra la prima e la seconda edizione del catalogo del 1924, come traccia di revisione alle carenze e errori dovuti alla mancanza di «specialisti» che Longhi, introducendo quelle note nel 1956, «salvo le poche eccezioni», restringeva ai nomi di Gino Fogolari, Eugenio Cantalamessa, Giuseppe Fiocco e De Rinaldis⁴⁹. Esposizione, quella fiorentina, che non di meno raccoglieva spinte e dibattiti su cui andava muovendosi il mondo dell'arte nel suo complesso, raggrumandosi nella prima grande esposizione di portata internazionale del dopo guerra, quella che Haskell ha considerato «comme la plus importante de tout le XX^e siècle»⁵⁰, avendo raggiunto il risultato di modificare la percezione del pubblico sulla produzione visiva del XVII secolo. Conclusioni tirate da Haskell forse con troppa enfasi su un fenomeno complesso su cui si ribaltavano le riflessioni di Ardengo Soffici che additava Mattia Preti, Annibale Carracci, Poussin o Ribera, insieme a Giotto, Masaccio, Raffaello e Tiziano, come i correttivi, accanto a Courbet, Goya e Delacroix, della voga *japoniste* nell'articolo apparso su «Valori plastici» nel 1920⁵¹. In quello stesso anno Soffici esponeva i suoi nuovi lavori dando prova di aver ripudiato a «tutte le ricerche e i tentativi ultra-avanguardisti e di ritornare sulla via della semplice pittura», con «onestà di mezzi [...] quasi aborrisca ogni più lontano accenno impressionistico». Lo scriveva Matteo Marangoni che, nel 1912-1913, aveva pubblicato sul XVII e XVIII secolo non pochi contributi su «L'Arte» e la «Rivista d'arte», ivi compreso un articolo del 1918 intitolato *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di natura morta*. Nel 1922, interpretando la voce del mondo degli studi, pubblicava alcune considerazioni in preparazione alla mostra di Pitti, preoccupato degli effetti dell'operazione espositiva orchestrata da Ojetti:

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ cit. in Monciatti 2010, p. 65.

⁴⁹ Longhi 1959, pp. 493-512.

⁵⁰ Haskell 2002, p. 172; vedi anche De Lorenzi 2004, pp. 252-254.

⁵¹ Soffici 1920, p. 73-75.

Ma per tornare alla nostra pittura del Seicento, credo che la ragione principale dell'antipatia e dell'ostracismo del pubblico verso questo periodo dipenda soprattutto – ed è questa anche la sua discolpa – dal fatto che egli non lo conosce, visto che la volgarizzazione della pittura secentesca è rimasta addietro a tutte le altre e che solo oggi, si può dire, si comincia a fare a questo fine qualche cosa di buono⁵².

L'intento dichiarato dagli organizzatori, Ojetti, Tarchiani e Dami, nella seconda edizione del catalogo pubblicata nel 1924, va collocato sullo sfondo del contesto culturale ricostruito da Fernando Mazzocca nell'affrontare, sul versante del dibattito artistico intorno al "Seicento", il peso delle risposte degli artisti circa gli interrogativi sugli indirizzi del rinnovamento dell'arte contemporanea in specie interpretati da De Chirico⁵³, dall'altra dal quadro degli studi specialistici, divisi come nel panorama offerto dalla mostra di Pitti, tra luoghi comuni e «sporadiche o continuative attenzioni all'arte seicentesca romana e napoletana specialmente», su cui andava ragionando con spirito fortemente censorio Carlo Ludovico Ragghianti nel suo ricordo di Matteo Marangoni pubblicato nel numero 18 di «Critica d'arte» del 1956⁵⁴.

Proprio Marangoni, collaboratore di «Valori plastici», per nulla estraneo ai formati in 16° con *Il Guercino* pubblicato nella «Piccola Collezione d'arte» Alinari nel 1920, e soprattutto autore di un fortunato opuscolo già alla seconda edizione nel 1927 intitolato *Come si guarda un quadro. Saggio di educazione del gusto sui capolavori degli Uffizi* – «quasi un Baedeker puro-visibilista offerto ai visitatori più attenti delle gallerie fiorentine» –⁵⁵, aveva colto nel 1922 l'occasione di rimediare all'«ignoranza del pubblico, anche colto, in fatto di pittura italiana del Seicento», presentando le dispense della *Biblioteca d'Arte Illustrata* messe in vendita a 20 Lire il volumetto, a corollario della imminente mostra di Palazzo Pitti «della quale Marangoni era stato consulente, col

⁵² Nello stesso volume di «Valori plastici», consulente come Longhi delle «adunanze revisorie» all'affrettato catalogo della mostra fiorentina sul Sei e Settecento, Marangoni recensiva la "Mostra Ardengo Soffici". L'articolo di Marangoni apparso su «Lo Spettatore» del 3 marzo 1922, è citato da Ragghianti 1973, pp. VII-IX.

⁵³ Mazzocca 1975, pp. 838-840, 843-845.

⁵⁴ Ragghianti assommava nelle «epidermiche restituzioni» pubblicate «con una povertà ripetitiva di clausole, in genere negative o restrittive», stature assai diverse di studiosi: da Voss, a Hermanin, Mauceri, Sobotka, Pollak, De Rinaldis, Cantalamessa, Reymond, Muñoz, salvando il solo Lionello Venturi del 1909-10, «eccezione tanto più rilevante e consolante nei saggi caravaggeschi» (Ragghianti 1973, p. XIV); il riferimento è al centro d'avvio della ricerca critica rappresentata dall'articolo di Lionello Venturi pubblicato nel 1909 su «Nuova Antologia», *Il 1609 e la pittura italiana*.

⁵⁵ Lamberti 1975, p. IX. Sul fronte dell'educazione del gusto Marangoni riproporrà nel 1948 l'esperimento del saggio nato come "guida" alla visita agli Uffizi, ampliato ed edito con Vallecchi, alla 7ª edizione nel 1957. Scrive Mimma Lamberti: «Il tono particolare della divulgazione venturiana risalta meglio se lo si confronta con un altro classico della grammatica delle arti visive come il *Saper vedere* di Matteo Marangoni, che dalla prima edizione del 1933 conosceva in Italia e all'estero un larghissimo successo, comprovato dal succedersi rapidissimo delle ristampe e delle traduzioni» (Lamberti 1975, p. XV).

Longhi e con altri, non sempre ascoltato»⁵⁶. La collana con argomenti e titoli mirati e meno enciclopedici delle imprese Alinari e Luce, contigua all'ambito degli intellettuali vicini a Broglio e alla rivista sede dell'*Inchiesta sul Seicento*, puntava sulla riscoperta del pittoricismo, di cui il *Magnasco* del 1922, uscito nei numeri 15 e 16, con 26 pagine di introduzione a firma di Armando Ferri e 40 tavole, rappresentava una proposta (fig. 7). Il fascicolo rappresentò una novità per l'editoria a dispense italiana, d'un balzo entrata nell'agone del dibattito modernista sul colorismo seicentesco⁵⁷, seguendo tendenze già calcate oltralpe con le proposte ai lettori berlinesi che avevano avuto modo di sfogliare nel 1914 il *Magnasco* a cura di Benno Geiger, o al pubblico parigino con l'*Exposition des oeuvres de Alessandro Magnasco* alla Galerie Levesque nella primavera del 1914, o ancora a quello di Düsseldorf, dove si era tenuta la mostra della Galerie Flechtheim nel 1920. Dagli interventi di Edoardo Arslan del 1907 sul «Bollettino d'Arte» del Ministero, e di Gino Fogolari nel 1913 su «L'Arte», la biografia di Magnasco a firma di Ferri passava dalla stampa erudita a quella della forma agile della dispensa ad uscita mensile, dando conto di seguire gli eventi preparatori a corollario dell'esposizione di Pitti come la fortunata mostra milanese su Magnasco, recensita senza entusiasmi da Carlo Carrà nel 1921 e con enfasi da Giorgio Nicodemi su «Emporium» nel 1922. Il *Magnasco*, fu uno dei titoli della collana che, al traino degli entusiasmi per il Seicento, ebbe riscontro ben oltre i confini nazionali, decretando l'accoglienza positiva da parte della «Gazette des beaux-arts» della biografia artistica in 22 cm.

L'omaggio al gusto e agli artisti ben rappresentati a Pitti – Lys, Cavallino, Magnasco, Crespi –, lasciava spazio tra i titoli dei fascicoli alla risposta alle esclusioni di nomi e ambiti geografici della mostra ojetiana – la «schiera dei vigorosi maestri nordici» citata da Longhi nel 1956 – cui provvedevano a fornire esempi le biografie della serie del *Seicento e Settecento straniero*, previste nella pubblicazione periodica con la presenza di Elsheimer, El Greco, Honthorst, Le Nain, Ribera, Valentin e i Caravaggeschi della scuola di Utrecht. Quest'ultimo titolo andava a far buona compagnia ad altre antologie in 22 cm. quali i *Pittori lombardi*, ventisei riproduzioni con testo e catalogo a cura di Giorgio Nicodemi (1922) o ai *Decoratori genovesi*, antologia curata da Orlando Grosso nel 1921. Diversamente dalle altre collane periodiche, lo spessore dei singoli volumetti poteva variare a seconda del soggetto, raggiungendo le quaranta riproduzioni per *Il Caravaggio* di Lionello Venturi uscito in seconda edizione nel 1925 o ancora le sessanta tavole per il *Gian Lorenzo Bernini architetto e decoratore* curato da Antonio Muñoz nello stesso anno (fig. 8).

⁵⁶ Raghianti 1973, p. IX. Marangoni nel 1922-23, pubblicherà sul «Bollettino d'arte» del Ministero le sue *Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento*.

⁵⁷ Sul nodo della rivendicazione della tradizione veneziana e di pittori come Magnasco, Lys o Cavallino quali incunaboli dell'Impressionismo e della modernità cfr. Mazzocca 1975, pp. 874-755; più in generale sul fenomeno di ripresa si veda Gensini, Mannini, Mazzanti 2010.

In modo diverso da quelli che saranno gli intenti della popolare collana dell'Istituto Luce, Ferri e Recchi anticipando o puntualizzando nodi sorvolati o accennati dall'evento specifico della "Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento" del 1922 (fig. 9), aggiungevano alla serie un'appendice frequentata in modo discontinuo dall'editoria divulgativa sino ad allora sperimentata in Italia. La collana apriva una programmatica sponda sulla storia dell'architettura con volumetti sia pure modesti «nel titolo e nelle dimensioni», come scriveva Roberto Papini a proposito delle biografie illustrate di Brunelleschi, Francesco di Giorgio e Bramante a firma di Adolfo Venturi e di Malaguzzi Valeri⁵⁸.

La casa editrice con sede a via San Basilio 11, dal 1924 appoggiatasi alla Tipografia Sansaini, spalleggiata dal comitato di collaboratori di «Vita artistica» edita da Palombi, è ricordata anche da Schlosser in una lettera a Croce. La menzione dello storico dell'arte viennese colloca l'esperimento all'interno di un più ampio progetto e coscienza divulgativa che assume spessore nella richiesta di pubblicare quello che poi sarà il manuale della *Letteratura artistica*, essendosi la Casa editrice «rivolta a me pregandomi di pubblicare, presso di loro, un'antologia della letteratura artistica italiana»; una proposta che trovò entusiasta lo studioso: «Ho accettato, poiché la cosa mi attira»⁵⁹. L'esame del progetto esula da questo breve saggio e si cita unicamente in quanto indicazione di una maggiore complessità nell'intendere l'idea di divulgazione il cui spessore costituisce un tratto dirimente tra le collane di più ampia divulgazione per formato, prezzo e tipologia editoriale.

La *Biblioteca d'Arte Illustrata* prevedeva per le progettate dispense una ripartizione in diverse serie atte a «costruire un repertorio iconografico sistematico e scientifico delle opere degli artisti antichi e moderni», siglato da firme appartenenti alle istituzioni formative italiane e straniere: dal vecchio Adolfo al figlio Lionello Venturi professore a Torino, a Hoogewerff, direttore dell'Istituto olandese a Roma, a Hermann Voss del Kaiser Friederich Museum, ad Arduino Colasanti, direttore generale delle Antichità e belle Arti e via dicendo. Nella collana, la monografia su El Greco, che Longhi meditava per «Valori Plastici» come risulta dal volantino pubblicitario del 1920, venne affrontata da August Liebmann Mayer, con 30 tavole e 16 pagine di testo uscendo come n. 8 della I serie dedicata al Sei e Settecento. La serie degli architetti col *Borromini* di Muñoz del 1921 che apriva la collana, cronologicamente più estesa, si dipanava dal Quattrocento al Seicento con affondi sull'architettura militare e sui *Decoratori genovesi* di Orlando Grosso, tenendo conto dell'importanza della storia dell'architettura e dei rapporti interni tra le arti, nodo tutt'altro che

⁵⁸ Papini 1998, p. 53, lo stesso che nel 1925 con la Casa Editrice Apollo di Bologna si era prestato a curare la monografica in 60 tavole in zincotopia di Beato Angelico e nel 1935 aveva tenuto una prolusione al corso dell'Istituto d'architettura di Firenze sulla storia dell'arte e la storia degli stili in architettura.

⁵⁹ Lönne 2003, p. 212, lett. n. 124.

secondario nel dibattito contemporaneo degli anni Venti⁶⁰. Anche la collana di architettura, al pari di quella sulla pittura, nonostante il severo giudizio di Papini, raccolse l'attenzione degli "uomini di studio" d'oltralpe, di Wittkower, nella fattispecie, che in un articolo su Carlo Rainaldi uscito nel 1937 sull'«Art Bulletin» citava tra i riferimenti bibliografici, «for a monographic treatment», i lavori di Eberhard Hempel del 1919 e il fascicoletto curato dallo stesso studioso per la collana italiana, uscito con il numero 11 nel 1922⁶¹.

Un catalogo "internazionale" che pur nella sua breve vita poteva competere su livelli diversificati di pubblico, carpando l'attenzione, se così si può dire, del mercato degli "uomini di studio" per acutezza di progetto culturale nel mezzo di una folta editoria divulgativa, soprattutto straniera, esperta, è Adolfo Venturi che parla, in «manuali, guide per collettori, biografie d'artisti celebri, dizionari, albums». Tra i maestri "celebri" proposti si contano, piuttosto, le future celebrità della storia dell'arte, tra cui il *Caravaggio* di Lionello Venturi del 1921 alla seconda edizione nel 1925 – artista inserito negli anni Trenta anche nella collana *L'Arte per tutti*, affidato però da Corrado Ricci alla firma di Valerio Mariani -, accompagnato dal *Gherardo delle Notti* di Hoogewerff del 1924, o ancora dal *Cavallino* del 1921 di Aldo de Rinaldis del Museo di Napoli, numero 3 che sollecitò l'attenzione del «Burlington», per la «selection of is works [...] conveniently reproduced»⁶². Tra omaggi al gusto e più o meno approfonditi esami filologici e antologie figurate di coloristi, seguivano le biografie dello Strozzi di Fiocco, Jan Lys o Fetti di Rudolf Oldenbourg, quelle di Guercino e Crespi di Martin Voss del 1921; in particolare su quella di Guercino ebbe modo di soffermarsi Denis Mahon discutendo, nel 1937, la formazione ferrarese dell'artista e attribuendogli la *Santa Famiglia* di Pitti, corrente sotto il nome di Giuseppe Maria Crespi nella biografia del 1921⁶³.

Tutt'affatto puntato sulla scelta di personalità frequentate dalle precedenti e contemporanee proposte dell'editoria di dispense, il progetto della collana dava conto dell'entusiasmo non solo italiano per quello che la "Mostra sul Sei e Settecento" avrebbe di lì a poco siglato nel 1922 con carenza di strumenti specialistici, ma non di numeri (1300 dipinti esposti). Tra il mese di maggio e quello di giugno del 1921, la *Piccola Collezione d'Arte* Alinari contava alla stampa i volumetti su Domenichino, Correggio, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Mantegna, Francia, Veronese e Masaccio; nello stesso anno la Società messa in piedi da Ferri e Recchi aveva all'attivo le biografie artistiche di Borromini, Fetti, Cavallino, Caravaggio, Crespi, Pietro da Cortona e Lys. L'ampia panoramica sul Quattrocento proposta dai Fratelli Alinari, toccava d'essere campionata a Roma nel progetto cronologico della seconda serie sugli

⁶⁰ Mazzocca 1975, pp. 838-840, 843-845.

⁶¹ Wittkower 1937, p. 242, nota 2; Hempel 1922.

⁶² Cfr. Borenus 1923, p. 38, nota 2.

⁶³ Mahon 1937, p. 184, nota 29.

architetti dal XV al XVIII secolo in cui s'inserivano l'*Alberti*, *Brunelleschi* e *Francesco di Giorgio* di Adolfo Venturi (1923-25), oltre che il *Laurana* di Arduino Colasanti del 1922, sollecitando diversamente l'attenzione del pubblico italiano meno aduso alle rivisitazioni dei formati ridotti degli albums illustrati d'oltralpe con i fascicoli della casa editrice Gowans, *Les chefs-d'oeuvres des peintres florentins*, pubblicati a Parigi, Bruxelles, Losanna e Francoforte.

Circa dieci anni dopo, la collana dell'Istituto Luce con più ferreo limite cronologico rispetto alle apparizioni di Matisse, van Gogh o Cézanne dei *Grandi Maestri del colore* dell'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo (fig. 10), dava prova di un rinnovato sforzo antologico raccogliendo spunti dalle ricerche recenti includendo anche un buon quantitativo di titoli "seicenteschi", inseriti tra il Veronese di Corrado Ricci, la piccola monografia su Giotto o l'antologia sulla *Pittura giapponese* di Pietro Silvio Rivetta (n. 7 del 1930); tutti temi discendenti o confluenti negli studi e nel dibattito del decennio appena trascorso, oltre che in sintonia con i progetti espositivi attuati sotto il regime. Ciò che mancava alla *Biblioteca d'Arte Illustrata*, ovvero un aggancio immediato e didascalico alla realtà politica e territoriale delle "glorie" italiane da ridurre in pillole per il lettore occasionale o l'appassionato, venne antologizzato nell'editoria d'arte "per tutti" che apriva con l'operazione politicamente connotante del volumetto sui Fori imperiali siglato da Paribeni a censurare per il grande pubblico anni di polemiche su un progetto che aveva compromesso pesantemente la preservazione della *facies* medievale di Roma e su cui avevano avuto vedute diverse gli stessi autori chiamati a collaborare ai numeri della collana Luce⁶⁴.

In un certo senso il tavolino della terza saletta del Caffè Aragno su cui Ferri mostrava foto e materiali a Longhi, aiuta a rendere maggiormente mossa e complessa l'immagine di divulgazione e la sua mappa di "aria del tempo" e di curiosità di studi interpretata, negli anni Venti e Trenta, da diversi profili di intellettuali che intersecarono le riflessioni d'inizio Novecento di Adolfo Venturi cristallizzando o proponendo nuovi assestamenti cronologici e scale di "personalità" artistiche, nei cataloghi della serie di biografie stilistiche a dispense mensili.

Riferimenti bibliografici / References

- A.M. (1935), *Firenze – Biblioteca Marucelliana: la libreria di Giulia Celenza*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», XI, 1, pp. 106-108.
 Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia: Marsilio.

⁶⁴ Rolfi 2000, p. 9.

- Angelini M.C., Bruscia M. (2003), a cura di, *Carteggio 1911-1959 di Antonio Baldini e Emilio Cecchi*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Baldini A. (1992), *Antonio Baldini-Giuseppe De Luca Carteggio 1929-1961*, a cura di E. Giordano, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Barroero L. (1983), *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma, urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia: Marsilio.
- Bassnett S. Lorch J. (1993), *Luigi Pirandello in the theatre: a documentary record*, Singapore: Harwood Academic Publishers.
- Borenus T., *Vermeer's Master by Tancred Borenius*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 42, n. 238, jan., pp. 37-38.
- Braun E. (2005), *Leonardo's Smile*, in *Donatello among the Blackshirts. History and modernity in the visual culture of Fascist Italy*, edited by C. Lazzaro, R.J. Crum, Ithaca: Cornell University Press, pp. 173-186.
- Cadioli A., Bignami S. (2009), a cura di, *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano: Le vetrine del sapere 8, Università degli Studi di Milano.
- Calzini R. (1911), *Arte retrospettiva. Un glorificatore di Roma (il cavalier Piranesi)*, «Emporium», 34, pp. 21-36.
- Carlini M. (1990), a cura di, *Amici al caffè. Il mondo di Amerigo Bartoli attraverso la sua corrispondenza 1924-1970*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Cecchi E. (1925), *Pittura italiana dell'Ottocento*, «La Stampa», 17 luglio, p. 3.
- Celanza E. (1914), *Le edizioni d'arte E. Celanza all'esposizione di Lipsia*, Torino: Edizioni d'arte E. Celanza.
- Cinelli B. (1980), *Ottocento e Novecento*, in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra (Pistoia, Museo civico di Pistoia 1980), a cura di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, Pistoia: Comune di Pistoia, pp. 41-48.
- Ciuffoletti Z., Sesti E. (2003), *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, a cura di A.C. Quintavalle, M. Maffioli, Firenze: Alinari, pp. 239-251.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. (1877), *Titian his life and times with some account of his family*, London: Murray, 2 voll.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. (1882-1885), *Raphael his life and work*, London: Murray, 2 voll.
- De Lorenzi G. (2004), *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal Marzocco a Dedalo*, Firenze: Le Lettere.
- Dell'Acqua G.A. (1977), *Tiziano e il Cavalcaselle*, in *Tiziano nel Quarto centenario della sua morte 1516-1976. Lezioni tenute nell'Aula Magna dell'Ateneo Veneto*, a cura di S. Bettini, Venezia: Edizioni dell'Ateneo Veneto, pp. 203-211.

- Dragone P. (2003), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa (1895-1920)*, Genova: UniCredit.
- Fergonzi F. (1995), *Adolfo Venturi e la 'questione Spadini'*, in *Incontri Venturiani 4*, a cura di G. Agosti, Pisa: Edizioni della Scuola Normale di Pisa, pp. 169-190.
- Ferretti M. (2009), *Premessa: un "archivio di cognizioni visive"* in Bacci G., Ferretti M., Filetti Mazza M., a cura di, *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale 30-31 maggio 2007), Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore, pp. VII-XXXVIII.
- Fischel O. (1924), *Neue Bücher, in Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, a cura di E. Heilbut, C. Fleischlen, 22, 10, pp. 313-316.
- Flaiano E. (2002), Bartoli I., in *Satira è vita. I disegni del Fondo Flaiano della Biblioteca Cantonale di Lugano con cinquanta brevi testi di E.F.*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Sorbello 2002-2003), a cura di D. Rüesch, Bologna: Edizioni Pendragon, pp. 22-24.
- Fossati P. (1981), «Valori Plastici» 1918-22, Torino: Einaudi.
- Fratellini B.M. (1990), *La monografia di G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe su Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di Fagiolo M., Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 781-797.
- Gallo L. (2010), «Vita Artistica»/«Pinacotheca» (1926-1932), Poggio a Caiano: CB Edizioni.
- Gamba C. (1933), *Opere d'arte inedite della Mostra del tesoro di Firenze sacra*, «Rivista d'Arte», XV, pp. 65-74.
- Gamba C. (1933-34), *La Mostra del tesoro di Firenze sacra. La pittura*, «Bollettino d'Arte», XXVII, pp. 145-163.
- Gamba C. (1937), *Osservazioni sull'arte di Giotto*, «Rivista d'Arte», 19, fasc. 3-4, pp. 271-285.
- Gensini V., Mannini L., Mazzanti A. (2010), a cura di, *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, dicembre 2010-maggio 2011), Firenze: Edizioni Polistampa.
- Ginzburg S. (2008).
- Haskell F. (2002), *Le musée éphémère. Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris: Gallimard.
- Hempel E. (1922), *Carlo Rainaldi. Venticinque riproduzioni con testo e catalogo*, Biblioteca d'arte illustrata, Serie 1, *Sei e Settecento italiano*, Roma: Società Editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata.
- Hermanin F. (1933), *Il Mito di Giorgione*, Spoleto: Claudio Argentieri.
- Lamberti M. (1975), *Introduzione*, in L. Venturi, *Come si comprende la pittura. Da Giotto a Chagall*, Torino: Einaudi, pp. XIII-XXVIII.

- Lemaire G.G. (1988), *I caffè romani tra le due guerre*, in *Roma 1918-1943*, a cura di Benzi F., Mercurio G., Prisco L., catalogo della mostra (Roma, Centro Internazionale Chiostro del Bramante 1998), Roma: Viviani, pp. 79-86.
- Levi D. (1988), *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi.
- Levi D. (2009), *Memoria ed immagine del territorio fra testimonianze artistiche e bellezze naturali*, in Bacci G., Ferretti M., Filetti Mazza M., a cura di, *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale 30-31 maggio 2007), Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore, pp. 235-270.
- «L'Italia Letteraria» (1930), 2, 21, p. 3.
- Longhi R. (1959), *Note in margine al catalogo della mostra Sei-Settecentesca del 1922*, in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze: Sansoni, vol. I, t. I, pp. 493-512.
- Lönne K.E. (2003), a cura di, *Carteggio Croce-Schlosser*, Istituto Italiano per gli studi storici, Napoli: Società Editrice Il Mulino.
- Luzzatto G. L. (1925), *Scrittori italiani. Francesco Saporì*, in «Nuova antologia di lettere, scienze e arti», CCXL, fasc. 1274, 16 aprile, pp. 392-405.
- Mahon D. (1937), *Notes on the young Guercino II: Cento and Ferrara*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 70, n. 409, april, pp. 176-189.
- Mangini G. (1985), *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, a cura di G. Mirandola, Bergamo: Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, pp. 39-80.
- Marangoni M. (1920), *Mostra Ardengo Soffici*, «Valori plastici», 2, nn. 5/6, pp. 64-67.
- Marangoni M. (1922-1923), *Note sul Caravaggio alla Mostra del Sei e Settecento*, in «Bollettino d'arte», 16, pp. 217-229.
- Marangoni, M. (1927), *Come si guarda un quadro. Saggio di educazione del gusto sui capolavori degli Uffizi*, Firenze: Vallecchi (2 ed.).
- Marcenaro G. (1991), *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano: Camunia.
- Marconi B. (1998), «*Il marciapiede del pittore*». *Gallerie romane*, in *Roma 1918-1943*, catalogo della mostra (Roma, Centro Internazionale Chiostro del Bramante, 29 aprile-12 luglio 1998), a cura di F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco, Roma: Viviani, pp. 59-72.
- Masi I. (2002), *L'editoria d'arte Alinari*, in *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, a cura di C. Becherini, M.A. Possenti, Firenze: Alinari, pp. 89-105.
- Mazzocca F. (1975), *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» 3 ser. 5, 2, pp. 837-901.
- Mola P. (1983), *L'Ottocento torna di moda*, in *Il Novecento italiano 1923/1933*, catalogo della mostra (Milano 1983), a cura di R. Bossaglia, Milano: Mazzotta, pp. 73-80.

- Monciatti A. (2010), *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milano: Garzanti.
- Mozzo M. (2009), *Gli esordi dell'attività espositiva del Gabinetto Nazionale di stampe*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, Pisa, Scuola Normale 30-31 maggio 2007, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Filetti Mazza, Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa 2009, pp. 351-377.
- Ojetti U. (1920), *I nani tra le colonne*, Milano: Fratelli Treves.
- Palazzolo M.I. (2009), *L'editoria illustrata in Italia: modelli di produzione e di consumo tra Ottocento e Novecento*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, Pisa, Scuola Normale 30-31 maggio 2007, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Filetti Mazza, Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore, pp. 19-37.
- Papini R. (1998), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze: Edifir.
- Patti M. (2009), *Cronache e grandi rassegne: l'arte contemporanea su «Emporium» tra le due guerre*, in Bacci G., Ferretti M., Filetti Mazza M., a cura di, *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale 30-31 maggio 2007), Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore, pp. 491-519.
- Porretta P. (2008), *Antonio Mímox e la via dei Fori Imperiali*, «Ricerche di storia dell'arte», 95, pp. 31-43.
- Portenaar J. (1935), *The art of the book and its illustration*, London: Harrap.
- Ragghianti C.L. (1956), *Omaggio a Matteo Marangoni*, «Critica d'arte», 18, p. 500.
- Ragghianti C.L. (1973), *Marangoni e il Seicento*, introduzione a M. Marangoni, *Arte barocca (1933)*, Firenze: Vallecchi, pp. VII-XV.
- Rolfi S. (2000), *Appunti dall'archivio di un funzionario delle belle arti: Federico Hermanin da Cavallini a Caravaggio*, «Bollettino d'Arte», 114, ottobre-novembre, pp. 1-28.
- Sarti A. (1930) in C. Ricci, *Paolo Veronese*, collana *L'arte per tutti*, n. 2, Roma: Istituto Nazionale Luce.
- Sciolla G.C. (2007), «*Vita Artistica*» e «*Pinacotheca*» (1926-1932): *promemoria per una ricerca*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno (Milano, Università Cattolica, 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano: Vita e pensiero, pp. 391-402.
- Soffici A. (1920), *La pittura giapponese*, «Valori plastici», 7-8, luglio-agosto 1920, pp. 73-75.
- Spalletti E. (2002), *Il contributo degli Alinari editori agli studi storico-artistici dagli esordi alla seconda guerra mondiale*, in *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, a cura di C. Becherini, M.A. Possenti, Firenze, pp. 105-122.

- «The Connoisseur» (1925), 72, p. 187.
- «Studies. An Irish Quarterly Review of Letters Philosophy & Science» (1924), 12, 1518, p. 432.
- Trombadori A. (1990), *Intorno al Caffé Aragno*, in *Roma anni Venti: pittura, scultura, arti applicate*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Rondanini alla Rotonda, giugno-luglio 1990), a cura di V. Rivosecchi, Roma: Istituto Grafico Editoriale Romano, pp. 41-45.
- Venturi A. (1900), *Prefazione*, in S. Fraschetti, *Il Bernini la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano: Ulrico Hoepli Editore libraio della Real Casa.
- Venturi A. (1907), *Di Giovan Battista Cavalcaselle*, conferenza tenuta in Legnago il 14 luglio 1907 ora in Ginzburg S. (2008), a cura di, *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, Milano: Electa, pp. 3-12.
- Venturi A. (1920), *Raffaello*, Roma: Calzone.
- Venturi L. (1909), *Il 1609 e la pittura italiana*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», CXLIV, 16 dicembre, pp. 613-619.
- Venturi L. (1913), *Giorgione e il giorgionismo*, Milano: Ulrico Hoepli.
- Wittkower R. (1937), *Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque*, «The Art Bulletin», 19, n. 2, jun., pp. 242-313.

Appendice



Fig. 1. Antiposta e frontespizio, Francesco Saponi, *Giovanni Costa*, collana *I Maestri dell'arte*, Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza, II ed., 1919



Fig. 2. Lionello Venturi, *Botticelli*, part. del *san Giovanni Evangelista* dalla pala dell'*Incoronazione della Vergine* degli Uffizi, Wien, Phaidon 1937, tav. 93

EDIZIONI D'ARTE ANTICA		EDIZIONI D'ARTE MODERNA	
BEATO ANGELICO	Testo di Emilio Cecchi	GERGES BRAQUE	Testo di Maurice Raynal
IL CARAVAGGIO	- Roberto Longhi	CARLO CARRÀ	+ Mario Broglio
PIERO DELLA FRANCESCA	- Mario Broglio	NINO COSTA	+ Roberto Longhi
GIOTTO	- Carlo Carrà	ANDRÉ DERAIN	- Theodor Däubler
IL GRECO	- Roberto Longhi	GIOVANNI FATTORI	+ Emilio Cecchi
MATHIAS GRUNEWALD	- Theodor Däubler	MACCHIAIOLI TOSCANI	- Antonio Baldini
MASACCIO	- Carlo Carrà	Lega - Sarnesi - Abbati - Signorini	
MELOZZO DA FORLÌ	- Antonio Baldini	GIORGIO MORANDI	+ Mario Broglio
JACOPO DELLA QUERCIA	- Matteo Marangoni	PITTORI PIEMONTESI	+ Roberto Longhi
SCULTORI ROMANICI	- Roberto Longhi	Fornasetti - Avondo	
LUCA Signorelli	- Giorgio De Chirico	PITTORI PIEMONTESI	+ Roberto Longhi
PAOLO UCCELLO	- Roberto Longhi	Ballioni - Reysoni	
		MEDARDO ROSSO	+ Ardengo Soffici
		Sculture e disegni	
		GIOACCHINO TOMA	+ Roberto Melli
		EDITA WALTEROWNA	+ Mario Broglio
		ZUR=MUEHLEN	

Edizioni fuori serie: **IL CARAVAGGIO**
Tutta l'opera raccolta ed interpretata da ROBERTO LONGHI
Grande edizione numerata in 500 esemplari formato 30 x 40 cm
oltre 50 riproduzioni.

Edizioni fuori serie: (già pubblicate)
GIORGIO DE CHIRICO 12 tavole in fototipia con giudizi critici di Soffici - Apollinaire - Salmon - Marx - Carrà - Papi - Bianchi. L. 8
GILBERT CLAVEL - Espressioni d'Egitto - trad. di L. Tivolato. L. 10
ROMANO DAZZI Disegni 12 lav. in fototipia, prof. di U. Djetti. L. 10

Volantino editoriale dei: *'Valori Plastici'* Roma, 1920

**ANTICHI MAESTRI
ITALIANI**

COLLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Volumi già pubblicati

GIOTTO di CARLO CARRÀ, con 116 pagine di testo e 192 riproduzioni (franco di porto) L. 100

BOTTICELLI di ADOLFO VENTURI, con 140 pagine di testo e 192 riproduzioni (franco di porto) 120

MICHELANGELO di ADOLFO VENTURI, con 108 pag. di testo e 296 riproduzioni (franco di porto) 150

PIERO DELLA FRANCESCA di ROBERTO LONGHI, con 196 pag. di testo e 184 illustr. (franco di porto) 125

TRECENTISTI SENESI di EMILIO CECCHI, con 148 pag. di testo e 256 riproduzioni (franco di porto) 150

Di prossima pubblicazione

PITTURA BIZANTINA IN ITALIA di PAOLO MERATOFI.

GIOVANNI BELLINI di ROBERTO LONGHI.

In preparazione

TIZIANO - RAFFAELLO - DONATELLO

A richiesta spediscono bellissimo prospetto programma illustrato della collezione.

LIBRERIA FRATELLI TREVES
DELL'ANONIMA LIBRARIA ITALIANA
ROMA

IN VENDITA PRESSO LE PRINCIPALI LIBRERIE DEL SOCCO

Fig. 5. Volantini pubblicitari della collana di «Valori Plastici», 1920; pubblicità della collezione degli *Antichi Maestri italiani* su «Emporium».



Fig. 6. Amerigo Bartoli, *Amici al caffè*, 1929, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

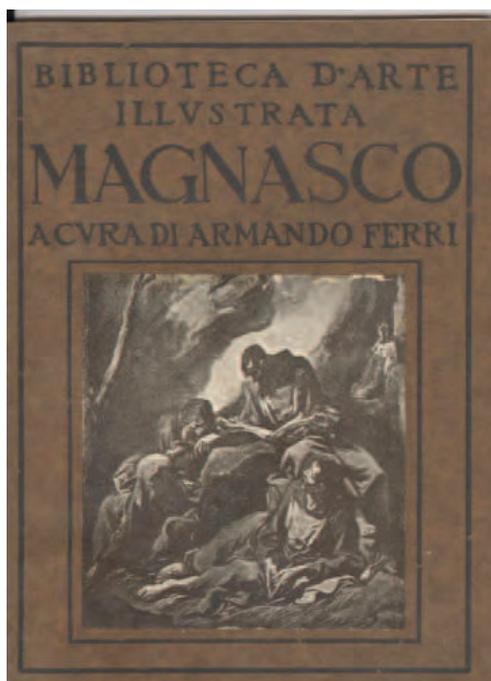


Fig. 7. Copertina di Armando Ferri, *Magnasco*, collana *Biblioteca d'arte illustrata*, Roma 1921

**ELENCO DEI PITTORI DELLA SERIE PRIMA
SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO**

GIOVANNI BATTISTA BARBIERI (Giovanni) - BERTUCCI (Dini de' Corsari) - FRANCESCO CARO - ANTONIO CARACCI - GIOVANNI BATTISTA CASATI - GIULIO CARPANI - GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE - GIOVANNI CAVALLINO - DANIELE CRISPI - GIOVANNI BATTISTA CRISPI (Giovanni) - GIUSEPPE MARIA CRISPI - GIULIO DE' FERRARI - DOMENICO FETI - GIOVANNI BATTISTA GALLI - I GEMELLI - VITTORIO GIEMANO - CORRADO GUARISTO - LUCA GIORDANO - FRANCESCO GIARDI - GIOVANNI LANFRANCO - FEDRO LONGHI - ALESSANDRO MANCINI - MANNOZZI (Giovanni de' S. Giovanni) - BULIO MANETTI - BARTOLOMEO MARFISI - CARLO MARZATTA - PIER FRANCESCO MAZZUCCHELLI (Francesco) - MICHELANGELO MERISI (da Caravaggio) - PIER FRANCESCO MOLA - GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA - GIOVANNI BATTISTA PIZZARI - BATTISTA POCI - GIULIO CESARE PROCCACCINI - SEBASTIANO SACCI - SALVATORE ROSA - ANDREA SACCHI - CARLO SARACENI - FRANCESCO SILLERNA - MAURIZIO STANZONI - BERNARDO STROZZI - GIOVANNI BATTISTA TREVISI - ANDREA VACCARO - DECORATORI GIOVANNI BERNARDINI PAOLA, GIULIO BENSIO - A. CARLONE - M. DE' FERRARI - GAULI - DOMENICO PASCIO - NATURE MORTS - PALER MARINI - PITTORI (FIGURINE E BATTAGLIE)

SERIE SEICENTO E SETTECENTO STRANIERO

Questa piccola collana si limita ad illustrare autori non noti o per quanto di fondamentale importanza nei rapporti con l'arte nostra, e che furono pubblicati in edizioni distinte a non larga diffusione della presente.

ELENCO DEI PITTORI

ADAMO EL SHEIKH - E. GIBCO - FERDINAND SEYMOUR - JACOB JORDANS - LEE NAY - JAM LVO - REER - VALENTIN - WANDER OF ZURBAHN - F. VAN DER WEGHE DELLA SCUOLA DI UTRECHT.

L'ARCHITETTURA DAL XV AL XVIII SECOLO

Nella trattazione dell'architettura risaliamo fino a tutto il XV secolo. Non occorre dimenticare quanto sia opportuno illustrare ampiamente infatti, appoggio, in tal o in altro modo, vari tentativi accademici a pochi.

ELENCO DEGLI ARCHITETTI

LEON BATTISTA ALBERTI - CARLOTTA ALBERTI - ALESSANDRO ALBANI - GIANLUIGI BAROZZI da Vinci - LUIGI BRUNO - PIETRO BURNIGNONI de' Cortesi - BIRROCA - FRANCESCO BURNIGNONI - BRANCASTE - FILIPPO BRUNELLESCHI - MICHELANGELO BUONARROTI - GIOVANNI BATTISTA CASTELLI - GIACOMO DELLA PORTA - CARLO FONTANA - FEDERICO FUGA - ALESSANDRO GALILEI - GIULIO GIARDINI - FELIPPO JUHARA - LUDOVICO LABRANZA - SALDARIFARE LONGHENA - SEBASTIANO LONGHI - CARLO MARINI - ANDREA PALADINO - CARLO RANALDI - ERANCOLO MARIA RUCCELLI - NICOLA SALVI - GIULIANO SANGALDI - GIACOMO SANSONOVIO - LUIGI VAN VITELLI - ARCHITETTURA MILITARE - DECORAZIONE BAROCCO - VILLA E GIARDINI

**BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA
ROMA V - VIA SAN BASILIO, 11 E - ROMA V**

LA BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA si propone di costituire un REPERTORIO ICONOGRAFICO sistematico e scientifico delle opere degli artisti antichi e moderni, IN AIUTO DA STABILIRE UN PIÙ VIVO CONTATTO TRA NOI E LA GRANDE OPERA DEI NOSTRI MAESTRI. La Biblioteca svolge le sue edizioni per serie, ognuna delle quali tende a ridare il completo significato del periodo cui si rivolge. I vari fascicoli sono curati dai migliori studiosi italiani e stranieri e contengono UN RILEVANTE PRIMO DI TAVOLE, riproducenti la parte essenziale dell'opera dei singoli artisti, una notazione stilistica, che sta sintesi e conclusione di quanto è criticamente esposto sull'argomento, un catalogo ed una bibliografia.

La BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA non vuole evolversi soltanto ad un ristretto cerchio di studiosi. Pensata infatti che solo dal contatto con il più vasto pubblico, possa scaturire un efficace interesse per i fatti artistici, abbiamo voluto conservare ai nostri volumi il CARATTERE DI LARGA ACCESSIBILITÀ ad OGNI UNO, il che non vuol dire di sempiterno. La bellezza sostanziale delle opere dei nostri vecchi, ignoti maestri anche di per sé stesse piacevoli e preziose le riproduzioni, che, naturalmente, alla veste tipografica, abbiamo cercato di dare nel modo più fine ed accurato possibile, onde i volumi della Biblioteca non manchino ad tavolo di ogni persona colta, ove colmeranno una deplorabile e certo non desiderata lacuna.

SERIE SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO

La Biblioteca, rivolgendosi innanzi tutto la sua attenzione a quei periodi e a quei argomenti per i quali non esistono complessive e diffuse edizioni, comincia dai secoli XVI e XVII.

GUIDE CRITICHE D'ITALIA

Nel nostro lavoro, spesso più arduo di quanto si creda, per il raccoglimento e l'ordinamento dell'opera dei Maestri del Sei e Settecento si è occupato più volte di ricomparire nella consapevolezza che l'attuale maggiore aiuto è nella penosa estrema di indicazioni di ogni genere su luoghi o itinerari a ricercare i dispersi avanzi di quella.

La enorme maggioranza della produzione pittorica, anche della più notevole, di quei secoli, sfugge alle Gallerie dello Stato, si ritiene in Proprietà e ricorre private, solitamente dislocate, più difficilmente ancora visitabili, si rifugia nelle chiese, nelle sacrestie, nei palazzi, nei cantinotti di porta, nei empori altrui. Piazze e strade, che conservano tante gloriose architetture trascorse, sempre più affidate dalle nuove restaurazioni, ostentano di nomi e di epoche, e ospitano ed ospitano tutta la frangibilità dei piani regolatori.

Ne questo succede per l'arte del Sei e Settecento soltanto, che il moderno non si ripete su per giù per quella degli altri secoli e dei periodi che più possono di una viva conoscenza da parte di studiosi e di pubblico, onde il passare tra l'esame delle riproduzioni e quello diretto ed efficace dell'opera d'arte, costituisce per sempre una gravissima e spesso insuperabile difficoltà.

Ci sembra che, dedicare i nostri migliori sforzi per volare senza distanze la grande bene lontana tanto vasto del pubblico del più vivo contatto con i superstiti monumenti - opportunamente scovati dalla congrua di quanto di mano lontana approvvigionamento al passato per la sola attrazione degli anni - sia opera urgente per la cultura e documentalmente integrativa di quanto di tutto tempo facciamo facendo con la nostra biblioteca.

Terciamo pertanto - in questo nostro lavoro - a ricollocare quanto più possibile nella tradizione storico-artistica italiana e, con gli opportuni aggiornamenti richiesti dalle attuali conoscenze critiche, accertata a quanto fu fatto per la maggiore conoscenza dell'arte italiana in quella meta-scientifica letteratura di studi, monografie sulle varie città e regioni del nostro paese che si ricollega all'opera del Lanzi. Fare a noi che l'attuale ricoprire di interesse dilano per i problemi artistici sia il migliore indice di un orientamento dello spirito del quale sia forse richiesta, dopo tanto scagione, una nuova e viva attenzione a quel più profondo patrimonio della storia che era stato dimenticato e appesantito.

Si tenta dunque, riferendosi ad un pubblico naturalmente mediocredito dagli accenti artistici delle guide (correnti, perché troppo sconosciute) e ad un tempo per alcuni e di linea presente, in quel loro interesse marcato di indicazioni schematiche, di creare un tipo di guida che sia un adeguato sviluppo illustrativo a quanto si può delle migliori città e regioni, in una qualità espositiva che si ritenga ed accorgiamo il lettore nella sua veste, stimolando a distinguere il meglio dall'ultimo il più notevole dell'oggetto di secondaria importanza, mettendole in condizioni di non dover ricorrere più ad accessori supplementari di cataloghi, monografie etc. per trovare e farla così giudicata dall'opera d'arte che dall'ausilio delle guide può dare la giusta ritraccia.

Fig. 8. Pubblicità della *Biblioteca d'Arte illustrata* inserita nel fascicolo A. Colasanti, *L. Laurana*, collana *Biblioteca d'arte illustrata*, Roma 1922 e programma editoriale della Casa Editrice

Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico

Silvia Cecchini*

Abstract

Nel ruolo di direttore di musei Corrado Ricci sperimenta, tra il 1893 e il 1904, la possibilità di far comunicare il museo con un pubblico più ampio degli addetti ai lavori attraverso sale allestite secondo un impianto tipologico-iconografico. Crea così le sale storico-topografiche e le sale dei ritratti. Il modello viene realizzato per la prima volta nella Galleria Reale di Parma, poi replicato nella Galleria Estense di Modena, nell'Accademia Carrara di Bergamo, ed anche nella mostra temporanea dedicata all'antica arte senese. Introduce un luogo di mediazione tra gli spazi della città e le sale del museo, tra il tempo presente della vita e il passato ritratto nei quadri. Proposte che oggi ci possono sollecitare a riflettere sul ruolo della ricerca e su quello della traduzione, momenti essenziali del messaggio che il museo vorrebbe trasmettere.

As Museum Director Corrado Ricci experiences, between 1893 and 1904, the ability to communicate the Museum to a wider audience than the scholars through halls outfitted with a typological-iconographic system. He creates topographic-historic rooms and rooms

* Silvia Cecchini, Docente a contratto di Storia e teoria del restauro e di museologia, Scuola di Specializzazione in beni archeologici, Dipartimento di Studi umanistici, Università degli Studi Federico II di Napoli, Via Porta di Massa 1, 80133 Napoli, e-mail: silvia.cecchini@gmail.com.

of portraits. The model is realized for the first time in the Royal Gallery of Parma, then replicated in Galleria Estense in Modena, in the Accademia Carrara of Bergamo, and also in the temporary exhibition dedicated to ancient art of Siena. He introduces a mediation between the spaces of the city and the rooms of the Museum, between the present life and the past of the paintings. Proposals that today we shall seek to reflect on the role of research and translation, essential moments of the message that the Museum would like to transmit.

Molte voci si sono levate, negli ultimi anni, a denuncia del fallimento di gran parte dei musei italiani nella loro essenziale missione di trasmettere cultura alle grandi masse di visitatori che li frequentano. Una denuncia che, andando indietro nel tempo, sembra sempre attuale¹.

Nel settembre del 1912, in occasione dell'apertura della Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, riallestita integrando la collezione della Galleria Lochis, Ricci affronta il tema della fruizione dell'arte da parte di un pubblico più ampio, che includa anche i non addetti ai lavori. Nel discorso di apertura afferma:

Qui fermiamoci un po' per esaminare le ragioni dell'ordinamento di questa, come di altre Gallerie. I vari indirizzi delle scuole pittoriche, le varie influenze, le derivazioni per così dire sentimentali [...] sono cose che gli studiosi hanno sempre compreso e veduto, e comprendono e vedono in grazia di lunghi studi. Ma perché noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani, agli amatori, ai curiosi, al pubblico in genere, con l'intento di agevolare la conoscenza di tali balzi, dei vari caratteri storici delle scuole nostre?².

Sale topografiche

Corrado Ricci vorrebbe elaborare per il museo un linguaggio che renda comprensibile e divulgabile ad un ampio pubblico la storia dei monumenti, il legame tra l'arte e la natura; vorrebbe aprire al dialogo quella cultura eclettica ed elitaria di cui egli stesso è portatore. Una vocazione che è alla base dello

¹ «Oggi come oggi, per quello che oggettivamente è, e per come è offerto al pubblico, per il tipo di educazione che caratterizza la gran parte dei suoi fruitori, mi sembra difficile che il museo possa trasmettere cultura alle grandi masse che lo frequentano», Paolucci 1996; «I musei odierni, sia quelli ereditati dalle tradizioni e soprattutto dalla cultura sociale dell'Ottocento, sia quelli progettati e costruiti nel nostro secolo, non rispondono in generale a quella che dovrebbe essere la loro esigenza fondamentale o primaria, di essere strumenti di comprensione delle opere d'arte, cioè non svolgono la loro funzione educativa di carattere pubblico», Ragghianti 1974, già cit. in Antinucci 2004, p. VI.

² Ricci 1912, p. 362. Il manoscritto del discorso è conservato a Bergamo, Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 043 (ex IV, Gallerie sudd. n.14), fasc. 670. Una trascrizione è ora in Valagussa 2008, pp. 259-261.

iato tra gli allestimenti proposti da Ricci e quelli impostati, in quegli anni, da un lato sulla ricostruzione dei nuclei collezionistici, dall'altro su notazioni di carattere formale. Quello iato, la cui ragione è anche in una personale scelta a favore della divulgazione, trova speso conforto e giustificazione per Ricci, come evidenziato da Donata Levi, nel confronto con casi stranieri³.

Le sue innegabili doti di comunicatore erano già emerse, anni prima, negli articoli pubblicati sul «Fanfulla della domenica», in cui affrontava, con termini e toni tagliati per una fruizione ampia, le questioni legate al restauro dei monumenti⁴.

Passato poi nel 1893 dalla Direzione delle biblioteche a quella delle belle arti, aveva iniziato a confrontarsi con la molteplicità di aspetti che riguardano la gestione museale. È vivendo nel museo che elabora l'idea di un sistema che conduca i visitatori, uno spazio intermedio che li accompagni in modo graduale dal mondo reale della città al mondo dell'arte. Si tratta di una sala in cui siano raccolte numerose opere che rappresentino luoghi noti della città. Gli stessi luoghi, poco prima osservati nella loro tridimensionalità, appariranno nei dipinti appesi sulle pareti. Quella sala dovrebbe agevolare così l'instaurarsi di una sintonia tra chi osserva e le scene rappresentate nelle altre sale del museo.

Il primo incarico come direttore di un museo viene affidato a Ricci grazie ad Adolfo Venturi⁵. Il luogo delle sue prime sperimentazioni è la Galleria Nazionale di Parma nel Palazzo della Pilotta. Insediatosi da appena due mesi e avviata la redazione del catalogo dei dipinti, a metà agosto Ricci scrive al Ministero dell'Istruzione Pubblica perorando la causa del riordinamento della pinacoteca in vista dei festeggiamenti del quarto centenario dalla nascita del Correggio. Il riordinamento sembra a Ricci occasione opportuna per proporre al Ministero una certa pratica di scambi tra la Galleria e l'Accademia di Belle Arti.

Questa Galleria [...] possiede molte recenti copie di quadri fatti da giovani mandati a studiare a Roma; non sono altro che saggi esperimenti, destituiti d'ogni importanza e per una galleria come questa di grande imbarazzo⁶.

La cessione di tali opere al R. Istituto di Belle Arti, «loro luogo naturale e del pari governativo», potrebbe procurare alla Galleria, in cambio, «diverse

³ Sulle scelte museografiche di Corrado Ricci, anche in rapporto alle posizioni di Venturi, vedi Levi 2004, pp. 125-145.

⁴ Sulle abilità di Corrado Ricci come divulgatore vedi Cecchini 2004.

⁵ Alcuni degli aspetti accennati in questo percorso sono approfonditi in Cecchini in corso di stampa. Sull'attività museografica di Corrado Ricci vedi Gioli 2004; Innocenti 2004; Levi 2004; Strocchi 2005; Balestri 2006; Arrigoni 2008; Santucci 2008; Valagussa 2008. Sull'attenzione di Ricci ai modelli europei per allestimento dei musei vedi Gioli 2004. Sull'opera di Corrado Ricci per la Galleria di Parma vedi anche Emiliani 1997, pp. LXI-LXXVII.

⁶ Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (da ora ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA), II versam., I serie 1891-1897, b. 159, fasc. 2608, lettera di Corrado Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica – Divisione per l'arte antica, *Ordinamento della R. Pinacoteca di Parma*, Parma 12 agosto 1893.

tele che ritraggono monumenti e luoghi di Parma, in parte trasformati e in parte anche demoliti»⁷. La proposta avanzata da Ricci al Ministero mira alla creazione della «raccolta storico-topografica di Parma e dintorni», alla quale sarà dedicata l'ultima sala della Galleria la n. XXVI (fig. 1). Il 29 agosto Carlo Fiorilli, Direttore generale e responsabile della Divisione scavi, accorda il permesso di procedere alla cessione dei quadri della Pinacoteca all'Istituto di Belle Arti⁸.

Si tratta di un'iniziativa innovativa cui Ricci attribuisce un forte valore culturale. Creare una sala che contenga immagini pittoriche della città, che serbi memoria sia dei luoghi urbani viventi che di quelli perduti, di usi, costumi e tradizioni, vuol dire, per Ricci, aprire uno spazio del museo ai luoghi della città, rendere gli abitanti cittadini del museo. Il suo operare è espressione di una cultura che mira a porre la museologia in relazione con i contesti e che sta acquisendo cognizione del valore culturale e storico del paesaggio italiano, del rapporto che lega in modo inscindibile storia, arte e natura.

Nel catalogo della Galleria pubblicato nel 1896 Ricci presenta la XXVI sala, le idee che l'hanno ispirata e il modello di riferimento:

...per la cortesia della Giunta Municipale e del prof. Cecrope Barilli, direttore dell'Istituto di Belle Arti, ho potuto mettere insieme una raccoltina di dipinti che, uniti a quelli che già la Galleria possedeva, hanno raggiunto il numero di cinquantotto e formano una speciale sezione storico-topografica di Parma, riproducendo funzioni e avvenimenti di qualche importanza, o luoghi della città e dintorni. È famosa la raccolta congenere che il Municipio di Vienna ha fatto nel suo palazzo; ma se la capitale dell'Austria ha saputo e potuto fare una cosa magnifica, non è buon argomento perché non si debba, anche in poco, cercare d'imitarla. Avesse così fatto in Italia ogni città di provincia e magari ogni piccolo comune o castello! Quale dovizia di documenti artistici e di memorie! Attraverso i secoli, città e borghi si trasformano; con le persone muoiono i costumi, altri e nuovi ne sorgono, e nessuno cerca di provvedere con raccolte speciali per far fede ai posteri di quello che i luoghi furono nei diversi tempi. Dalla loro importanza è prova la passione onde oggi si cercano le più piccole orme grafiche di un edificio caduto o demolito. Più dunque, per esempio o inizio, che come una vera e propria raccolta, ho riunito nella saletta XXVI quanto ho trovato. Infatti, esaminando bene, si può già capire di quanto interesse sarà un giorno, se man mano se ne curerà l'incremento⁹.

Quell'anno, nel recensire *Le Gallerie Nazionali Italiane* sulla «Revue des Archives, des Bibliothèques & des Musées», il tono tiepido usato da Bernard Berenson a proposito della pubblicazione si anima nell'elogio rivolto a Corrado Ricci «the exemplary director of the Parma Gallery», cui è affidato il compito

⁷ *Ibidem*.

⁸ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 159, fasc. 2608, lettera di Carlo Fiorilli a Corrado Ricci, Roma 29 agosto 1893.

⁹ Ricci 1896, pp. XLI-XLIII; Ricci 1894, pp. 14-44.

di illustrare, nel volume, il percorso storico della collezione «the which, thanks to him, is now the best kept and the best labelled in Italy»¹⁰.

Se il richiamo di Ricci all'esperienza viennese, espressione di una cultura aggiornata sulle sperimentazioni e le scelte europee, era evidentemente apprezzato da Berenson, il modello proposto con *Le Gallerie Nazionali Italiane* viene da lui bollato come «obviously an imitation of the Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen»¹¹.

La proposta di una sezione dedicata ai luoghi significativi e identitari della città e alle sue trasformazioni, mutuata dall'esperienza viennese, non era passata inosservata. Seppur in modo estremamente sintetico, ne fa menzione Arthur Lincoln Frothingham Jr. nel recensire *Le Gallerie Nazionali Italiane* in «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts»: «the restorations and improvements made throughout the city are also noted»¹².

Qualche anno più tardi Ricci propone ancora, e questa volta non per un percorso museografico ma in un'esposizione temporanea, il tema della raccolta storico-topografica dedicata alla città e al territorio circostante. L'occasione, particolarmente rilevante per l'attenzione riservatela dalla stampa, dovuta anche all'affluenza di un ampio pubblico internazionale, è la *Mostra dell'Antica Arte Senese* del 1904, la cui direzione viene affidata a Ricci nello stesso giorno della sua nomina quale direttore delle R.R. Gallerie fiorentine, il 12 ottobre 1903¹³.

In apertura del catalogo Ricci spiega i criteri di selezione delle opere esposte nella prima sala, dedicata alla *Mostra storico-topografica di Siena e dintorni*, e la scelta di porre la sala, questa volta, all'inizio del percorso: «Nessun'altra cosa potrebbe meglio preludere a una mostra d'arte antica d'una città, che una raccolta di documenti grafici e iconografici intesi a mostrare, per quanto è possibile, il suo aspetto antico, le sue trasformazioni, i suoi costumi, i suoi uomini più famosi»¹⁴ (figg. 2-7).

¹⁰ Berenson 1895, pp. 56-57, in particolare p. 56. Il giudizio di Berenson sull'intero volume è esplicitato già nelle frasi iniziali: «the volume before us takes the humble tone of an underlings report to an aweinspiring authority. This obsequiousness aside I have nothing but praise for the new undertaking». Alla recensione di Berenson fa già riferimento Donata Levi in Levi 2005, p. 51. Ben altri toni utilizza Arthur Lincoln Frothingham, Jr. in Frothingham 1895.

¹¹ Berenson 1895, p. 56.

¹² Frothingham 1895.

¹³ Ricci 1904; Stella 2001; Civai 2005. Sul tema del nesso tra monumenti e contesti, Roberto Balzani legge nell'«indifferenza “geografica” dell'avanguardia» la leva che a inizio Novecento avvia lo scardinamento del processo di costruzione di un'identità nazionale e locale basata sul legame tra genio individuale e *genius loci* cfr. Balzani 2003, pp. 62-63. Sul rilievo della mostra per un pubblico internazionale vedi Haskell 2000 (ed. it. 2008), pp. 143-144.

¹⁴ Ricci 1904, p. 55. Chiudeva il percorso la sezione fotografica dedicata agli oggetti d'arte sparsi in Europa.

È densa di significato anche la decisione di affidarne la realizzazione alla locale associazione *Amici dei monumenti*. Occasione per attribuire un compito e una visibilità al mondo dell'associazionismo, cui di lì a poco i sostenitori della tutela nell'«interesse pubblico» avrebbero ipotizzato di affidare, attraverso l'istituto dell'*azione popolare*, un ruolo attivo nella conservazione dei monumenti¹⁵.

Sebbene Ricci avesse sottolineato la differenza tra mostre temporanee e allestimenti museali permanenti –

Un'esposizione temporanea d'arte non va confusa con un museo stabile, e quindi quanti più oggetti si possono mostrare, destinati di nuovo a disperdersi in mille luoghi, tanto maggiore sarà l'interesse dei visitatori, sul gusto dei quali è ben strano voler fare delle ipoteche!

– ritiene comunque opportuno inserire anche qui uno spazio dedicato al nesso tra opere esposte e contesto paesaggistico e territoriale.

Il tema della sala storico-topografica regge alla prova dei fatti secondo Corrado Ricci, che lo ripropone per il riallestimento della pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Per via delle conoscenze che va acquisendo sui dipinti emiliani a Parma, Ricci viene incaricato dal Ministero, a partire dal 1893, di occuparsi dei dipinti della collezione Farnese di Napoli. Com'è noto l'impresa di quel riallestimento naufragherà in rivalità ed incomprensioni che segneranno la rottura con Adolfo Venturi. Il progetto della sala storico-topografica non potrà dunque, a Napoli, trovare compimento¹⁶.

Poco tempo dopo invece, anche nella Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo, come già a Parma e a Firenze, Ricci trova spazio per una sezione dedicata al nesso tra museo e territorio, realizzata questa volta grazie alle opere donate dal cavalier Gaffuri. Sull'intento di tale scelta Ricci non si pronuncia. A sottolinearne il valore è l'intervento del conte Gianforte Suardi, presidente della Commissaria dell'Accademia, che apre i festeggiamenti per l'inaugurazione. Nelle parole d'elogio per il risultato ottenuto, Suardi riserva particolare attenzione all'acquisizione a patrimonio pubblico della collezione topografica di Paolo Gaffuri, su cui si ripongono grandi aspettative:

Tutti e specialmente gli edili apprenderanno ad andar molto cauti nel sostituire senza assoluta necessità il nuovo banale, al vecchio austero e pittoresco. Facciate, logge, colonne, fontane scomparse e distrutte dicono le irreparabili colpe artistiche del passato e, costringendo a duri esami di coscienza, impongono severi proponimenti per l'avvenire¹⁷.

¹⁵ Sull'istituto dell'azione popolare vedi Cecchini, in corso di pubblicazione. Vedi anche Settis 2010, pp. 152-167; Cecchini 2012, pp. 106-109. Sul ruolo delle associazioni vedi Balzani 2003.

¹⁶ La presenza della sala storico-topografica nel progetto proposto da Ricci per il riallestimento della pinacoteca napoletana richiede ulteriori studi. I documenti sono in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, III versamento, 1898-1907, b. 124, fasc. 229. Una segnalazione è già in Santucci 2008, p. 164.

¹⁷ Suardi 1912, p. 360.

Nell'immagine del passato si spera di trovare un deterrente a pesanti restauri e distruzioni, un invito a caute e rispettose manutenzioni. Il museo sarebbe, così, vivo e dinamico luogo di confine tra storia del territorio, storia dell'arte, storia del restauro, tutela. Guardare il dentro per capire il fuori: sembrerebbe questa la giusta epigrafe per l'ingresso del museo che questi uomini vorrebbero creare.

Il risultato atteso dal riordinamento del museo di Bergamo, che tanta attenzione ha avuto da parte delle autorità locali e nazionali, è quindi un risveglio ed una partecipazione attiva della cittadinanza; la scelta di Gaffuri e di Mantovani di donare le proprie collezioni private al museo cittadino, destinandole ad una più ampia fruizione, è la risposta sperata.

Sale dei ritratti

Nel riordinare la Galleria Nazionale di Parma Ricci progetta di affiancare alla sala storico-topografica sulla città e suoi dintorni una sala dedicata ai ritratti delle famiglie nobili che hanno influito in modo significativo sulla storia della città. Un'intera sala viene così dedicata alla «raccolta dei ritratti dei Farnesi e dei Borboni»¹⁸. Le opere d'arte parlano e quei volti raccontano la storia dei regnanti, e allo stesso tempo quella degli abitanti della città.

Ancora in carica come Direttore della Galleria di Parma, a Ricci viene affidata anche la direzione della Regia Pinacoteca di Modena¹⁹. È chiamato a sostituire Giulio Cantalamessa, inviato a Venezia e poi lì trasferito. La galleria era stata da poco riordinata dal Cantalamessa secondo le indicazioni di Adolfo Venturi e l'incarico affidato a Ricci non prevedeva interventi sull'allestimento e sull'ordine espositivo²⁰. Appena insediato, Ricci scrive a Cantalamessa «per sollecitare gli opportuni accordi e la debita consegna»²¹. Essendo impegnato anche presso la galleria di Parma, Ricci si rivolge al Ministero per suggerire la nomina di Arsenio Crespellani, filologo esperto di numismatica, come Direttore onorario del Medagliere Estense. La sua presenza continuativa nella sede del Medagliere adiacente alla Galleria, e le sue competenze scientifiche sarebbero state un valido aiuto per il direttore pendolare. La contemporaneità degli

¹⁸ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Aspetto della R. Galleria Estense*.

¹⁹ La sua nomina è firmata dal Ministro G. Baccelli in data 8 maggio 1895, in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.120, fasc. 2015.

²⁰ Cantalamessa 1894, p. 47; Bosi Maramotti 1994, pp. 43-56.

²¹ Ricci riferisce al Ministero di aver contattato Cantalamessa per formalizzare il suo insediamento il 10 maggio 1895 in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, lettera di Ricci al Ministero, 10 maggio 1895.

incarichi costringe infatti Ricci a continui spostamenti tra le due città: dal luglio 1895 Ricci risiede a Modena due giorni a settimana²².

La presenza di Ricci a Modena è fonte di fraintendimenti e tensioni. La prima riguarda proprio il Crespellani che, oltre all'incarico del Medagliere – auspicato da Ricci – riceve anche dal Ministero la nomina di Direttore onorario della Galleria Estense²³, con un certo disappunto di Corrado Ricci. Il provvedimento, concordato dal Direttore Generale Giuseppe Costretti con Adolfo Venturi, non doveva essere estraneo alla volontà del Prefetto di Modena, che aveva espresso al Ministero la sua preoccupazione per l'assenza di un direttore che garantisca un continuativo controllo, sia rispetto ai furti che a ispezioni e manutenzioni²⁴.

A un anno di distanza nuove tensioni nascono a causa della notizia giunta al Ministero – ma di cui non si trova attestazione diretta nelle carte – secondo cui Ricci «avrebbe in animo di dare una distribuzione differente ai quadri della galleria estense in Modena, per formare una particolare raccolta di ritratti estensi»²⁵, mettendo in discussione i criteri ordinativi individuati e messi in opera da Adolfo Venturi²⁶.

Il Ministero, per penna del funzionario Galimberti, diffida Ricci dall'apportare la benché minima trasformazione alla Galleria da poco riordinata da Venturi secondo «le ragioni storiche del modo in cui ebbe svolgimento la galleria, i rapporti che collegano gli autori diversi e le ragioni generali dell'evoluzione artistica»²⁷. All'ammonimento segue un'articolata critica ai metodi di

²² ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, nel fascicolo si trova il prospetto delle indennità di missione pagate a Ricci da luglio 1895 a maggio 1896 per una spesa pari a L. 140,35.

²³ Per la questione della nomina di Crespellani cfr. ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 124, fasc. 2071, 1 giugno 1896, lettera del funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, Galimberti, al Prefetto di Modena Cavasola, prot. 2943; *ibidem*, 27 giugno 1896, lettera di Ricci alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, prot. 79.

²⁴ All'indomani della nomina di Ricci come Direttore della R. Pinacoteca di Modena, il Prefetto Cavasola scriveva al Ministero esprimendo preoccupazioni per l'affidamento dell'incarico a un funzionario che non potesse garantire continuativa presenza nella sede del museo. Si diceva preoccupato per motivi di sicurezza, rispetto ai furti e rispetto ad altri inconvenienti, non ultimi gli agenti atmosferici e chiedeva un adeguato provvedimento, in ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 120, fasc. 2015, 13 giugno 1895, lettera di Cavasola al Ministero dell'Istruzione Pubblica, prot. 385. Il Ministero rispondeva dicendo di aver «incaricato il comm. Adolfo Venturi, Direttore delle RR. Gallerie, di recarsi costì e prendere gli opportuni accordi, perché ogni timore venga meno e ad ogni lavoro necessario sia messo mano senza indugio di sorta», *ibidem*, 18 giugno 1895, prot. 3156.

²⁵ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

²⁶ Venturi 1882; Bernardini 2008, pp. 43-53.

²⁷ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

classificazione e ordinamento basati su dati iconografici cui, secondo lo scrivente, si rifarebbe il progetto di una «raccolta di ritratti estensi»²⁸.

Il foglio di risposta di Ricci e le postille del Ministero denunciano in modo evidente la tensione generata dalle idee che il ravennate andava elaborando. Pur dichiarando la sua assoluta lealtà alle direttive del Ministero, Ricci tuttavia non condivide la critica di metodo avanzata sulle raccolte di ritratti. Del resto era difficile non mettere in relazione quella critica con l'ordinamento da lui curato nella Pinacoteca di Parma, dove un'intera sala era dedicata alla raccolta dei ritratti delle dinastie Farnese e Borbone²⁹.

Una nota anonima, appuntata in margine al testo di autodifesa di Ricci, esprime con evidente durezza la posizione del Ministero: «Non è affatto esauriente! Il Ricci aveva meritato la lezione che gli fu data perché delle sue idee non aveva fatto mistero né al Comm. Fiorilli né ad altri»³⁰.

La proposta avanzata da Ricci di rivolgere lo sguardo ad un pubblico più ampio non viene compresa da alcuni funzionari della Direzione generale, uomini che fanno parte della prima generazione di studiosi conservatori dello Stato, cui vengono affidati i musei³¹. Non si può intendere la forza del conflitto se non si considera, come proposto da Giacomo Agosti, il contrapporsi tra la cultura degli studiosi e il dilagante messaggio dannunziano che circola attraverso la letteratura e le pagine dei giornali. Un messaggio foriero di un diverso modo di conoscere l'arte, di apprezzarla dentro il museo e fuori, di considerarla elemento identitario³². Le reazioni suscitate nell'opinione pubblica dalla sorte di alcuni

²⁸ «Quanto poi al raccogliere insieme i ritratti estensi, debbo osservare che essi non formano una serie continua, e che, del resto, la ragione iconografica non basta di per sé sola a determinare il modo di raggruppare insieme opere d'arte in un istituto, ove tanti altri criteri debbono essere tenuti di mira, ove l'importanza scaturisce più dalla bontà dell'opera, dall'autore dell'opera, dal tempo in cui l'opera fu eseguita, che dal soggetto o dall'effigie del personaggio rappresentato.

Come in un museo non sarebbe più possibile di classificare le opere d'arte per il soggetto, e di mettere come già fu fatto, le Veneri insieme e gli Apolli insieme, così in una galleria non sembra possibile di seguire classificazioni iconografiche se non quando gli elementi fossero in straordinaria abbondanza, formassero serie complete; e ciò è il caso per i pochi ritratti estensi della Galleria di Modena, posti ciascuno nella natural compagnia delle opere d'arte aventi affinità di stile e di tempo. E inoltre debbo osservare che nelle gallerie ove molti ritratti si trovano uniti insieme, ed esposti l'uno di seguito all'altro, non si può sfuggire un senso di monotonia e quasi di fastidio, anche perché le loro dimensioni sono in gran parte conformi. Un illustre pittore di ritratti definiva una quadreria celebre composta di ritratti come una collezione di francobolli. Convien dunque, parmi, evitare simili impressioni nelle nostre gallerie, ove le opere d'arte debbono avere innanzi tutto la loro bellezza nel maggiore risalto», ACS, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b.122, fasc. 2030, lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica firmata da Galimberti a C. Ricci, 12 giugno 1896, *Per l'assetto della galleria di Modena*.

²⁹ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Assetto della R. Galleria Estense*.

³⁰ ACS, MPI, Dir. Gen. AABBA, II versam., I serie 1891-1897, b. 122, fasc. 2030, lettera di C. Ricci al Ministero dell'Istruzione Pubblica, 17 giugno 1896, *Assetto della R. Galleria Estense*.

³¹ Vedi Venturi 1911, in particolare pp. 120-122.

³² Sulla contrapposizione tra Venturi e D'Annunzio vedi Cinelli 1985, in particolare pp. 179-180. Vedi inoltre Agosti 1996.

dipinti che facevano parte del mondo di Andrea Sperelli dovevano colpire la sensibilità di chi si occupava dei musei³³.

Anche Federico Hermanin, filologo e storico dell'arte allievo di Venturi all'Università, condivide con Ricci l'esigenza di "raccontare" la storia per immagini. L'uso delle riproduzioni fotografiche sta cambiando il modo in cui ci si forma una rappresentazione mentale del passato, ed è fatto denso di conseguenze per il museo. Per soddisfare quell'esigenza, utili confronti vengono ad entrambi da esperienze estere. I viaggi per le capitali europee hanno lasciato un segno indelebile nella memoria di Ricci, che da direttore della Pinacoteca di Parma ritorna al Kunsthistorisches Museum di Vienna, già visitato prima dell'inaugurazione dell'allestimento di Gottfried Semper. Hermanin ricorre all'esempio di musei tedeschi e svizzeri, come anche ai più antichi musei francesi di storia nazionale³⁴.

Venturi, che combatteva allora per far entrare la storia dell'arte nelle università, non era affatto incurante del problema di impostare un rapporto tra i visitatori e il patrimonio del museo, ma non considerava la possibilità di adattare proprio i criteri di allestimento dei musei per trasformarli da luoghi di studio ad ambienti destinati ad accogliere un pubblico ampio e diversificato, cui le opere potessero parlare raccontando tanto la storia degli uomini quanto quella della città³⁵. È quindi denso di significato il fatto che due dei suoi allievi più vicini colgano invece un mutamento nel rapporto tra opera d'arte e società e, percependo come la fruizione artistica fosse destinata ad un pubblico sempre crescente, si impegnano nel porre la disciplina storico-artistica in dialogo con la contemporaneità. È il segno di un cruciale cambiamento nella missione che si attribuisce al museo, non più solo luogo di studio, ma luogo in cui si documenta la storia di una città e di una nazione, luogo in cui si costruisce una cultura identitaria collettiva.

³³ Maes 1891, p. 498; Ricci 1892, pp. 266-267; Agosti 1996, pp. 100-102.

³⁴ Sulle scelte museografiche di Federico Hermanin un caso significativo è l'allestimento del Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma, su cui vedi Nicita 2008, pp. 61-88.

³⁵ È significativo dell'attenzione ad un pubblico ampio ma, allo stesso tempo, della priorità sostanziale attribuita al ruolo del museo come luogo di ricerca storico-artistica, quanto Venturi scriveva nel 1891, dietro la firma La Direzione, in un editoriale dal titolo *Questioni d'arte* pubblicato sull'«Archivio Storico dell'Arte»: «una Galleria non è un semplice deposito di opere preziose, ma un'istituzione fatta allo scopo di educare il gusto del pubblico e di conservare nel miglior modo i documenti della storia dell'arte nostra. Le Gallerie dovrebbero essere come organismi viventi, seguire le tendenze degli studi, trarre pro da ogni ricerca e d'ogni scoperta, riflettere nel modo più completo lo sviluppo della storia artistica. Le nostre Gallerie sono organismi poco vitali invece, perché, ereditate da principi in gran parte, rappresentano forme storiche più che forme moderne. Non abbiamo da contrapporre alle Gallerie di Berlino, di Londra e di Parigi nessuna delle nostre in fatto di organizzazione, di classificazione e di conservazione. Abbiamo molte raccolte governative, provinciali e comunali, ma quasi tutte mancanti di locali, di ordinamento, di cataloghi scientifici, di una provvida tutela» (Venturi 1891, p. 389). Sulla precoce presa di distanza dei sodali o allievi di Venturi dalla sua guida metodologica, per seguire la strada di una nuova museografia, vedi Levi 2004 e Di Macco 2008.

Nell'osservare lo iato tra la linea venturiana e le proposte di Ricci c'è anche un altro aspetto già notato da Giacomo Agosti di cui tener conto, un aspetto più specificamente umano e forse anche per questo determinante per le sorti della loro amicizia³⁶. Di fronte alle capacità affabulatorie del ravennate, Venturi, anche quando sceglie il tono divulgativo, non riesce ad abbandonare il livello puramente storico³⁷.

La questione della sala dei ritratti, realizzata da Ricci a Parma e proposta poi per Modena, sembra aggiungersi alle altre vicende che, dal 1893, contribuirono a complicare i rapporti tra Adolfo Venturi e Corrado Ricci³⁸. Si contrappongono, in questo percorso, due modi di concepire il ruolo dei musei e di conseguenza i criteri allestitivi.

Una storia che, ancora oggi, può farci riflettere su come i musei abbiano bisogno tanto di capaci studiosi quanto di abili traduttori per riuscire ad adempiere al loro alto compito, perché la storia che continuano a raccontare possa essere compresa da un presente in continua trasformazione.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'università 1880-1940*, Venezia: Marsilio.
- Antinucci F. (2004), *Comunicare nel museo*, Roma-Bari: Laterza.
- Arrigoni L. (2008), *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano: Electa, pp. 198-209.
- Balestri L. (2006), *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna: Nuova S1.
- Balzani R. (2003), *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana. Dibattiti storici in Parlamento*, Bologna: Il Mulino, pp. 62-63.
- Berenson B. (1895), *Compte rendus – Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti*, «Revue des Archives, des Bibliothèques & des Musées», 1, pp. 56-57.
- Bernardini M. G. (2008), *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei musei di Modena*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena: Panini, pp. 43-53.

³⁶ Sul rapporto tra Ricci e Venturi vedi in particolare Bosi Maramotti 1995, pp. 11-38; Agosti 1996.

³⁷ Concordo con quanto sostenuto da Giacomo Agosti in Agosti 1996, p. 119.

³⁸ Bosi Maramotti 1995, pp. 31-38.

- Bosi Maramotti G. (1994), *Giulio Cantalamessa alla direzione della Galleria Estense di Modena*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena: Panini, pp. 43-56.
- Bosi Maramotti G. (1995), *I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci*, in *Incontri Venturiani*, Atti del convegno (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa: Scuola Normale Superiore, pp. 11-38.
- Cantalamessa G. (1894), *R. Galleria e Medagliere Estense in Modena*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», I, p. 47.
- Cecchini S. (2004), «*Il mal mi preme e mi spaventa il peggio*». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 195-210.
- Cecchini S. (2012), *Trasmettere al futuro. Tutela, manutenzione, conservazione programmata*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (in corso di stampa), *La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori dal Parlamento*, in *Identità nazionale e memoria storica. Le ricerche sulle arti visive nella nuova Italia (1870-1915)*, Atti del convegno nazionale della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Bologna, 7-9 novembre 2012), «Critica d'arte», IX.
- Cinelli B. (1985), *Arte e letteratura: fra Bernard Berenson e Gabriele D'Annunzio (1896-1901)*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache tra Ottocento e Avanguardie*, Atti del seminario di studi (Firenze 12-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze: Olschki, pp. 169-191.
- Civai M. (2005), *L'invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in *Il segreto della civiltà. La Mostra di Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, a cura di G. Cantelli, L.S. Panchierotti, Siena: Protagon Editori, pp. 41-49.
- Di Macco M. (2008), *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena: Panini, pp. 219-230.
- Emiliani A. (1997), *Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico*, in *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano: Ricci, pp. LXI-LXXVII.
- Frothingham A.L., (1895), *Le Gallerie Nazionali Italiane*, «The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts», 10, 1, gennaio-marzo, pp. 56-59.
- Gioli A. (2005), *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 105-123.

- Haskell F. (2000), *The Ephemeral Museum. Old Masters Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press, ed. it. *La nascita delle mostre, I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano: Skira, pp. 143-144.
- Innocenti P. (2004), *Corrado Ricci e gli Uffizi*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», serie 3, 58, 26, pp. 323-373.
- Levi D. (2004), *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna: Longo Editore, pp. 51-63.
- Maes C. (1891), *Il diritto popolare sulle gallerie private aperte al pubblico*, Roma: Cuggiani, p. 498.
- Marcolini G. (1994), *Il Palazzo dei Musei: genesi di una struttura conservativa. Appendice documentaria*, in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del convegno di studi, (Modena, 25-26 maggio 1990), a cura di P. Barocchi, Modena: Panini, pp. 135-142.
- Nicita P. (2008), *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento*, in *Tracce di pietra. La collezione di marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Roma: Campisano, pp. 61-88.
- Paolucci A. (1996), *A che cosa serve il museo? Siamo in pieno blackout semantico*, «Il Giornale dell'Arte», n. 147, settembre.
- Ragghianti C.L. (1974), *Arte, fare, vedere*, Vallecchi: Firenze.
- Ricci C. (1892), *I quattro quadri che hanno surrogato il preteso Raffaello*, «Illustrazione italiana», 1° semestre, XIX, pp. 266-267.
- Ricci C. (1912), *Discorso di Corrado Ricci in occasione dell'inaugurazione della riordinata Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, «Bollettino d'arte», numero unico, p. 362.
- Ricci C. (1894), *La R. Galleria di Parma*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», I, pp. 14-44.
- Ricci C. (1896), *La R. Galleria di Parma*, Parma: Luigi Battei.
- Ricci C. (1904), *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra dell'Antica Arte Senese*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Santucci M. (2008), *Corrado Ricci a Napoli*, in *La cura del Bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Ravenna: Electa, pp. 160-170.
- Settis S. (2010), *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino: Einaudi.
- Stella E.M. (2001), *Cronache da Siena: la Mostra dell'antica arte senese del 1904*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 73, pp. 13-20.
- Strocchi M.L. (2005), *La Compagnia della Ninna: Corrado Ricci e Firenze, 1903-1906. Personaggi, opere, istituzioni*, Firenze: Giunti.

- Suardi G. (1912), *Discorso dell'on. Suardi in occasione dell'apertura della Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, «Bollettino d'arte», numero unico, p. 360.
- Valagussa G. (2008), *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano: Electa, pp. 248-271.
- Venturi A. (1882), *La Regia Galleria Estense*, Modena: Panini.
- La Direzione (1891), *Questioni d'arte*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI, IV (1891), pp. 387-396.
- Venturi A. (1911), *Memorie autobiografiche*, Milano: Hoepli.

Appendice

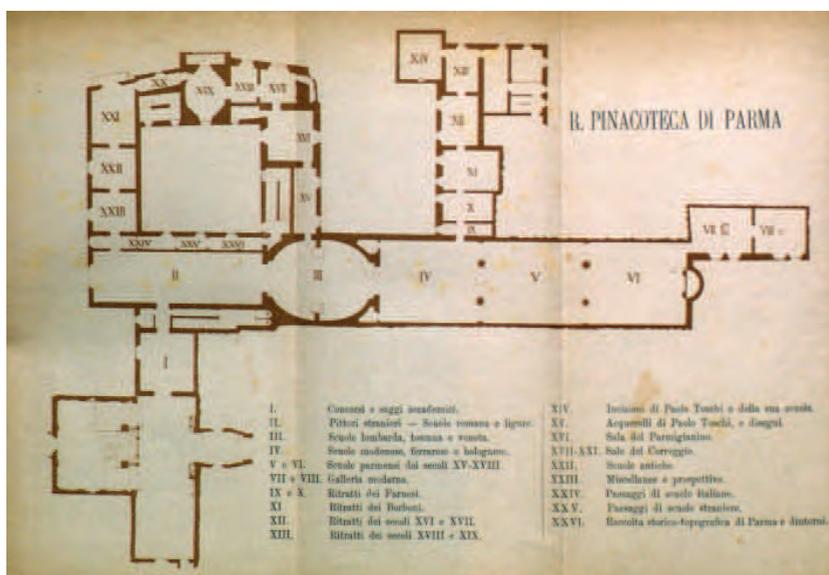


Fig. 1. Planimetria della Regia Galleria, Parma, da Ricci 1896



Fig. 2. *Mostra d'antica Arte senese*, Siena, allestimento della sala storico-topografica, da Ricci 1904



Fig. 3. Lorenzo Fratellini, *Processione delle contrade*, da Ricci 1904



Fig. 4. Bernardino Oppi, *La piazza per le feste fatte dal Granduca nel 1650*, da Ricci 1904

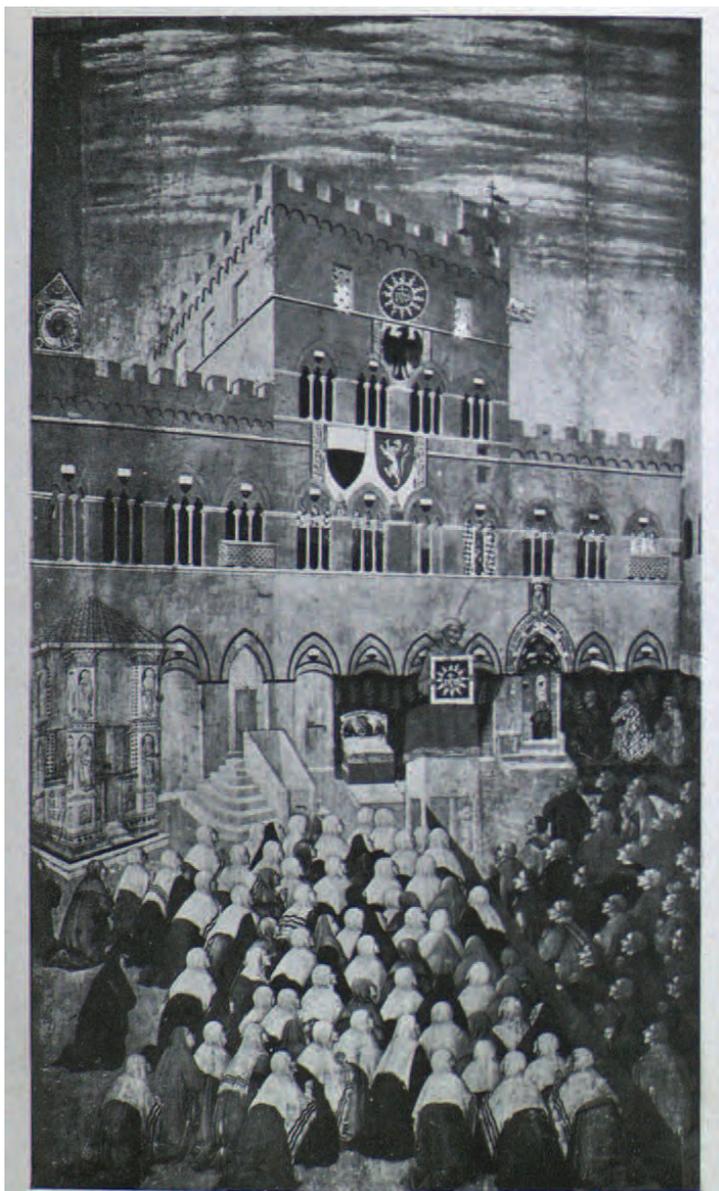


Fig. 5. Sano di Pietro, *Predica di San Bernardino nel Campo*, da Ricci 1904

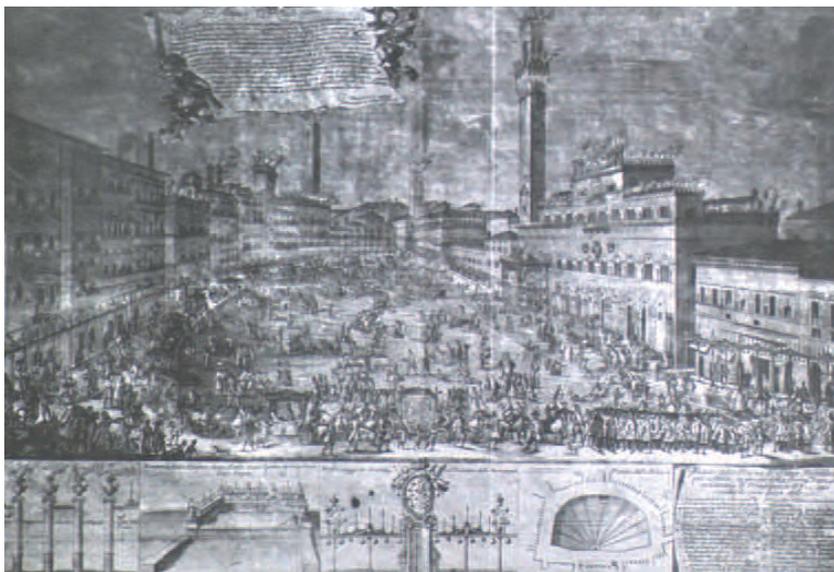


Fig. 6. Anonimo, *Solenne ingresso della principessa di Toscana Violante di Baviera nella piazza di Siena (12 aprile 1717)*, da Ricci 1904



Fig. 7. G.M. Terreni, *Piazza del campo, Siena, Combattimento delle contrade*, da Ricci 1904

Un'avanguardia in provincia. La “Mostra degli Archivi” all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905

Francesco Pirani*

Abstract

Il saggio indaga, sotto il profilo storiografico, i tratti culturali della “Mostra degli Archivi”, organizzata a Macerata nel 1905 nell'ambito dell'Esposizione regionale marchigiana. La mostra fu un evento innovativo, teso a comunicare il ricco patrimonio documentario custodito nei numerosi e dispersi archivi storici comunali. L'obiettivo della mostra fu di valorizzare un patrimonio ancora in gran parte sconosciuto, dando un impulso al riordinamento delle carte e all'accessibilità degli archivi. Al tempo stesso, si volle ridefinire l'identità culturale delle Marche: non più terra di municipalismi, non più area defilata nella geografia dell'Italia unita, ma regione orgogliosa della sua storia e del suo patrimonio. Animatore della mostra fu uno studioso boemo, Lodovico Zdekauer, il cui profilo culturale è indagato per comprendere appieno le ragioni e gli obiettivi del progetto. La mostra fu apprezzata fuori delle Marche e fu proposta a modello per l'intera nazione.

This essay inquires, from an historiographical point of view, into the cultural features of the “Archives Exhibition”, held in Macerata in 1905, as part of the Marche Regional Exhibition. The exhibition – a truly innovative event – was designed to make known the

* Francesco Pirani, Ricercatore di Storia medievale, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: francesco.pirani@unimc.it.

Ringrazio Sabina Pavona e Federico Valacchi per aver riletto il testo e per gli utili consigli.

wealth of records heritage kept in the many but dispersed municipal historical archives. The exhibition aimed at valuing a still largely unknown and neglected heritage, boosting documents reorganization and assuring accessibility to archives. At the same time, the exhibition redefined the cultural identity of Marche: no longer a land of parochialism, no longer a low-profile land in a unified Italy, but a region proud of its past and its heritage. The exhibition was fostered by a Bohemian scholar, Lodovico Zdekauer, whose cultural profile is searched to fully understand the exhibition aims. The cultural event was highly appreciated outside the Marche region and proposed as a model to the whole country.

A mo' di premessa: una mostra e il suo ispiratore

Per l'estate del '905 una città delle Marche, capoluogo di provincia, che non può vantare le antichissime origini ombre o picene, etrusche o galliche, dorico-sicule o romane delle consorelle della stessa regione, ch'entro la cerchia delle salde mura Egidiane non può ostentare monumenti più vetusti d'una chiesetta che risale al mille appena e d'un'umile casa del podestà, di qualche secolo più giovane ancora, una tal città, con l'ardire che le conveniva, cioè con ardore e fiducia giovanili, eccitava per quel tempo l'intera regione a esser pronta per convenire in essa e per mostrare alla patria comune, riunite in un sol luogo, le prove dei progressi che le Marche avevan fatto, negli ultimi decenni, nei diversi campi dell'attività umana. E in quell'estate si ebbe difatti a Macerata l'*Esposizione regionale marchigiana*, la prima, può dirsi, che le Marche abbiano apprestato dopo la conseguita unità della patria¹.

L'Esposizione regionale marchigiana di Macerata fece registrare un largo successo. Il 22 agosto 1905 giunsero a Macerata, appositamente per l'evento, il re d'Italia Vittorio Emanuele III e sua moglie Elena, principessa del Montenegro, i quali vollero rivolgere un plauso all'iniziativa. Il buon esito dell'Esposizione non giunse però inatteso, poiché la preparazione era stata curata nei minimi dettagli, la comunicazione attraverso la stampa era stata efficace, il coinvolgimento delle forze produttive straordinariamente ampio e infine la collaborazione degli Enti locali si dimostrò proficua. Per l'occasione, l'intero tessuto urbanistico di Macerata fu coinvolto in un progetto teso a integrare spazi preesistenti con strutture innovative e scenografiche architetture realizzate *ad hoc*². L'esposizione maceratese, del resto, s'inseriva nel solco di analoghe iniziative organizzate in molte città della Penisola fra Otto e Novecento: tali eventi erano intesi sia come ostensione dei vigorosi risultati raggiunti dalla "nuova Italia", soprattutto in

¹ Ricci 1905-1906, p. III.

² Per un'ampia ricostruzione dell'evento espositivo, Prete 2006, con ricca antologia della stampa nazionale e locale; per la documentazione fotografica, *Macerata 1905 2005*; per le fonti archivistiche relative all'Esposizione, in generale, Macerata, Archivio di Stato, *Archivio comunale di Macerata*, b. 576 (cfr. Cartechini 1983, p. 696); sulla "Mostra degli Archivi", in particolare, Macerata, Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti», ms. 774 (cfr. Aversi 1981, I, p. 230); sul rapporto fra la mostra e la città, D'Amico 2005; su Macerata nel primo Novecento, Fioretti 1991.

campo produttivo e tecnologico, sia come espressione delle identità territoriali, in vista di una più compiuta realizzazione dello sviluppo economico-sociale³. Obiettivo dichiarato dell'Esposizione maceratese fu di mettere in luce, a tutto tondo, la vivacità economica e produttiva, ma anche culturale, di una regione che nelle vicende dell'Unità d'Italia aveva mantenuto un profilo piuttosto dimesso. Per raggiungere tale scopo, si voleva dunque ricercare e affermare un'identità regionale, fino ad allora alquanto sfumata, esibendo tutto ciò che poteva concorrere a precisarla. Le sezioni della mostra erano complessivamente otto: I. Agraria-Zootecnia; II. Industrie; III. Belle arti, archeologia, arte sacra; IV. Didattica; V. Credito, previdenza, beneficenze; VI. Igiene, assistenza pubblica arti sanitarie; VII. Sport; VIII. Archivi (con le sottosezioni «Mostra del Risorgimento Italiano» e «Mostra Dialettale Folk-lorica»). Queste avrebbero dovuto concorrere tutte insieme a «illustrare» la regione nel duplice significato etimologico del termine: da un lato far conoscere un vasto patrimonio, poco noto al resto d'Italia e anche agli stessi marchigiani, dall'altro dare lustro alle Marche, dimostrando il suo apporto alla storia nazionale.

Negli auspici degli organizzatori dell'Esposizione, le Marche avrebbero dovuto guadagnare visibilità sia sotto il profilo produttivo sia su un piano squisitamente culturale: con uno scatto d'orgoglio, si trattava di affermare, secondo le parole del Presidente dell'Esposizione, Gustavo Pierozzi, «quell'unità rigogliosa e vitale di forti e maschi propositi, che ha dimostrato all'Italia la sana attività marchigiana»⁴. Tale «attività» si rifletteva, senza frattura alcuna, sia nella produzione industriale, nelle energie economiche, nella tradizione artigianale, nella qualità dei servizi (dall'insegnamento alla sanità) dei tempi presenti, sia nelle glorie acquisite nel passato più o meno lontano. Si trattava allora di esibire, prima di tutto, i notevoli vanti artistici, attraverso l'allestimento di una mostra di opere d'arte mai tentata fino ad allora; occorreva anche riscoprire, comunicare e valorizzare un patrimonio archivistico e documentario, capillarmente diffuso nella regione, ma ancora in gran parte negletto.

Attraverso le laconiche testimonianze degli organizzatori, registrate negli atti preparatori e nella stampa coeva, traspare l'orgoglio e anche lo spirito agonistico con cui venne affrontata la sfida di raccogliere e mostrare a un vasto pubblico, per la prima volta nella storia marchigiana, un ricco patrimonio artistico e documentario, con un duplice e tacito fine. Primo, mostrare i muscoli all'Italia tutta: anche le Marche, una regione geograficamente defilata e tutto sommato periferica, potevano finalmente vantare ed esibire un ricco patrimonio culturale. Secondo, quel patrimonio, considerato nel suo insieme, avrebbe costituito la base per una pedagogia tesa a creare un'appartenenza nuova, non più arroccata

³ Sulle esposizioni italiane in età postunitaria, Misiti 1996; Giuntini 2007; Aimone, Olmo 1990; in particolare, per l'area geografica qui considerata, Gobbi 2002, con ampi riferimenti all'Esposizione di Macerata del 1905.

⁴ Citato da Prete 2006, p. 15.

sui plurisecolari e perduranti municipalismi, bensì sull'unità regionale. Il testo che segue vuole indagare le modalità attraverso le quali tali obiettivi furono declinati in relazione all'ultima delle otto sezioni che componevano la mostra, quella dedicata agli archivi. Si tratterà di esaminare le idee e gli impulsi culturali prevalenti, le strategie messe in atto, ma anche di porre in evidenza le principali personalità che promossero l'evento. A tale proposito, la predominanza di uno studioso mitteleuropeo, giunto nelle Marche appena prima dello schiudersi del XX secolo, fu così evidente che si ritiene utile prendere ora le mosse dal suo profilo intellettuale.

Ispiratore e principale animatore della "Mostra degli Archivi" fu Lodovico Zdekauer, uno studioso boemo naturalizzato in Italia, che ricopriva allora il ruolo di professore ordinario di Storia del diritto italiano nella Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Macerata⁵. Era nato a Praga nel 1855 e aveva compiuto gli studi universitari nelle maggiori accademie mitteleuropee (Praga, Vienna, Monaco). Giunto in Italia nel 1880, si stabilì ben presto a Pistoia, ove avviò i suoi studi, prevalentemente rivolti alle fonti medievali delle città toscane. Le sue assidue indagini sul ricchissimo patrimonio documentario toscano (nel 1896 gli fu conferito l'incarico di "collaboratore straordinario" presso l'Archivio di Stato di Siena), nonché la frequentazione degli studiosi che ruotavano attorno alla rivista «Archivio storico italiano», organo della Deputazione di storia patria per la Toscana⁶, lo indussero a maturare una sensibilità verso la storia – segnatamente la storia del diritto – non più ancorata a una obsoleta gerarchia o a una rigida tassonomia delle fonti, bensì aperta progressivamente agli orizzonti della storia della civiltà.

La valorizzazione dell'«elemento economico» nello studio della storia, come ebbe a scrivere nel 1901⁷, può indurre ad accostarlo a quegli storici, quali Gioacchino Volpe, Gaetano Salvemini o Romolo Caggese, che negli stessi anni in Toscana diedero vita a quel rinnovamento culturale, che fu poi designato come "scuola economico-giuridica"⁸. Diritto ed economia rappresentano, per diretta ammissione dello storico boemo, i pilastri su cui fondare lo studio della storia; non per questo, viene negata l'eredità culturale del positivismo italiano «con il suo intreccio peculiare di erudizione, metodo storico, aspirazione alla scienza sociale»⁹. Zdekauer, occorre ammetterlo con molta chiarezza, non

⁵ Per una biografia intellettuale di Zdekauer e per una bibliografia dei suoi studi, Nardi 2010; Moroni 1997.

⁶ Sugli studi di storia in Toscana fra Otto e Novecento, Porciani 1981; per un confronto con la realtà culturale di un'altra regione dell'Italia centrale, l'Umbria, Artifoni 1988.

⁷ «La società medievale [...] deve essere studiata precipuamente nelle sue credenze, e nelle sue leggi. Ma queste leggi non disegnano che lo scheletro, la ossatura dell'organismo storico. Per riempire cotesto organismo di sangue e di vita, bisogna concorrano altri elementi, tra i quali il principale è l'elemento economico»: citato da Moroni 1997, p. 15.

⁸ Sulla cosiddetta "scuola economico-giuridica", sugli studiosi e le opere, sugli stimoli e gli influssi culturali, Artifoni 1990.

⁹ Artifoni 1990, p. 15.

si riconobbe mai pienamente nell'approccio elaborato dai protagonisti della "scuola economico-giuridica", secondo i quali la storia «trovava la sua ragione profonda nel momento del contrasto e nella dialettica conflittuale fra elementi di vario ordine» e si esprimeva in «una dinamica di continue opposizioni»¹⁰. Nei suoi numerosi saggi, invece, lo studioso boemo travalica di rado l'osservazione, per quanto acuta, dei fenomeni economico-giuridici, indagati con una lente di stampo positivista. Si tratta di studi, del resto, che prendono generalmente l'abbrivio dall'emergenza (se non quando dal fortunato ritrovamento) di una fonte documentaria, piuttosto che da un autentico nodo interpretativo e che hanno spesso come esito la pubblicazione di quella fonte. Semplificando al massimo, potremmo dire che Zdekauer fu, più che uno storico *stricto sensu*, un maestro; fu anche un innovatore nel campo di quelle che erano considerate allora le "scienze ausiliarie" della storia (la paleografia, la diplomatica e l'archivistica), discipline che avevano già robustamente sviluppato un proprio statuto disciplinare, ma si definivano pur sempre in relazione dialettica e in funzione ancillare allo studio della storia.

La "Mostra degli Archivi" rappresentò, sotto il profilo schiettamente culturale, l'espressione delle istanze presenti nella formazione accademica e nella pratica professionale maturata da Zdekauer dapprima in Toscana e poi nelle Marche. Lo storico pistoiese Luigi Chiappelli, con cui lo studioso boemo stabilì un duraturo sodalizio, nell'ampia ed entusiastica recensione alla mostra di Macerata, che pubblicò sulle pagine di «Archivio Storico Italiano», fu pronto a riconoscere, accanto alla novità dell'esposizione, il ruolo di Zdekauer quale organizzatore dell'evento:

La Mostra paleografica degli Archivi marchigiani, una impresa assolutamente nuova, dovuta all'iniziativa del prof. Zdekauer, il quale, con una perseveranza provata da mille ostacoli, ha saputo raccogliere ampio materiale storico in gran parte sconosciuto, e con vera competenza ordinarlo, in modo da dare una idea della ricchezza archivistica di quella regione¹¹.

Ora, nel testo che segue, per cogliere adeguatamente la varietà degli impulsi culturali dai quali prese abbrivio la realizzazione della mostra maceratese, tenterò di analizzare uno per volta i diversi fattori, pur sempre fra loro interrelati, così da ottenere una visione più nitida e analitica degli apporti specifici. Per utilità di comprensione, vorrei focalizzare l'attenzione su tre livelli di lettura, relativi alle istanze culturali che animarono la mostra: il primo relativo agli archivi, il secondo incentrato sulla documentazione, il terzo sul senso della storia. Non affronterò, invece, l'analisi museografica, poiché le scarse informazioni disponibili a tale fine non lo consentono: sappiamo infatti soltanto che la mostra fu allestita in un unico locale, all'interno del vasto edificio del Convitto Nazionale, che ospitava la mostra delle Belle Arti; i documenti prestatati dai vari

¹⁰ Artifoni 1990, pp. 28-29.

¹¹ Chiappelli 1906, p. 129.

archivi della regione, secondo le testimonianze coeve, erano esposti in teche chiuse¹².

1. *Gli archivi fra tutela e valorizzazione*

Potrà sembrare tautologico muovere l'analisi dal tema degli archivi, per un'esposizione dichiaratamente incentrata su di essi. In realtà non lo è almeno per due ragioni. Intanto perché, a dispetto del nome, la mostra non verte propriamente sugli archivi, sulla loro formazione, sulla loro storia, sul vincolo fra le carte, bensì sulla documentazione – necessariamente su una porzione molto ridotta, quasi infinitesimale – contenuta in quegli archivi. In secondo luogo perché, come vedremo più oltre, agli occhi degli ideatori dell'esposizione richiamare l'attenzione sugli archivi marchigiani, appariva funzionale a un più ampio e ambizioso progetto culturale, teso a dimostrare una nuova identità regionale. All'organizzazione della mostra, del resto, era sottesa una certa idea di archivio, che tuttavia restò allora implicita e inespressa, ma che in sede di analisi storiografica non può non essere indagata come primo fattore.

Prendiamo dunque le mosse dal contesto culturale dal quale germina l'esposizione. Il suo animatore, Zdekauer, aveva maturato un'esperienza di tipo pratico negli archivi storici: dopo il suo magistero in Toscana, nelle Marche si era occupato, in particolare, del riordinamento dell'Archivio priorale di Macerata e di quello comunale di Recanati¹³. Nei suoi scritti lo studioso boemo non fu mai incline a teorizzare l'archivio e a trattare della sua varia stratificazione: il suo pragmatismo di stampo positivista lo indusse piuttosto a impegnarsi alacremente in attività di riordinamento, accogliendo e applicando appieno i principi del “metodo storico” (o “principio di provenienza”)

¹² Non si dispone di documentazione fotografica sulla “Mostra degli Archivi”, poiché al momento della stampa del catalogo si decise di evitare le illustrazioni per contenere le spese di edizione; né è possibile valutare in alcun modo l'allestimento, che stando alle indirette attestazioni nella stampa periodica, doveva presentarsi in modo assai stipato: infatti, in relazione alla contigua “Mostra del Risorgimento”, il bollettino dell'Esposizione del 6-7 settembre 1905 riferiva che «i documenti, i volumi, i manoscritti, i cimeli sono pigiati, quasi accatastati negli scaffali e nelle vetrine», al punto da «impedire, in più punti l'esatta visione dei documenti stessi» («Piccolo Corriere. Rivista quotidiana dell'Esposizione», a. I, n. 24, p. 1, consultato in Macerata, Archivio di Stato, *Archivio comunale di Macerata*, b. 576). Una *Pianta topografica dei locali dell'Esposizione regionale* è riprodotta in «L'esposizione marchigiana. Rivista illustrata», 18 (16 agosto 1905). Una fotografia dei locali del Convitto, che ospitarono la sezione Belle Arti e anche la “Mostra degli Archivi”, è riportata in Massa 2005, p. 159: si tratta del cortile interno, coperto per l'occasione da una moderna tettoia in vetro e ferro; la foto non lascia però intravedere le teche che custodivano il materiale documentario esposto.

¹³ Sull'impegno di Zdekauer nell'attività di ordinamento degli archivi, Nardi 2010; in particolare, per Macerata: [Zdekauer, Gentiloni Silveri] 1898; per Recanati: Zdekauer 1905; sul patrimonio storico-documentario del comune di Macerata, Cartechini 1983.

elaborato nella precedente generazione in Toscana da Francesco Bonaini. Come afferma a proposito Federico Valacchi, per Zdekauer l'archivistica non assurge a disciplina autonoma ma appare «orientata allo studio delle modalità di sedimentazione dei complessi documentari, della loro natura e delle strategie per garantirne la conservazione e la funzione»¹⁴. La professione di fede che fa Zdekauer sulla validità del metodo storico di ordinamento archivistico si rende esplicita in un testo, apparso nel 1907, espressamente dedicato a tale questione, ove si legge che il lavoro dell'archivista:

dovrebbe essere intento a ricondurre nell'antico ordine, fin dove è possibile, ritornare all'antico stato in cui si trovavano, le carte, prima che la incuria e l'ignoranza le avesse sconvolte e precipitate nella odierna rovina. L'Archivio è il risultato della lenta e laboriosa attività degli uffici dello Stato; rispecchia il loro andamento, le loro virtù, i loro difetti, il loro fiorire e la lenta loro decadenza. Questo specchio, oscurato troppo dalla polvere secolare e dall'affannarsi delle passioni politiche e quotidiane, deve essere reso limpido di ben nuovo¹⁵.

Il terreno di prova e di verifica per la validità di tali affermazioni fu quello degli archivi storici comunali. Per questo motivo molti dei componenti la «Commissione Archivi», deputata alla cura scientifica della mostra, si erano distinti nell'attività di riordinamento e di studio dei cospicui giacimenti degli archivi comunali della regione¹⁶. Si comprende così la presenza, fra i membri della commissione, di Augusto Zonghi, fratello del canonico fabrianese Aurelio Zonghi, che aveva riordinato alla fine dell'Ottocento importanti archivi storici comunali (Fabriano, Jesi, Osimo e Fano)¹⁷. Inoltre, la presenza autorevole, nella stessa Commissione, di Giuseppe Mazzatinti, filologo e bibliofilo¹⁸, è rivelatrice dell'apertura ad orizzonti culturali e geografici di maggiore ampiezza. L'indole pragmatica di Zdekauer indusse peraltro la partecipazione alla Commissione di un suo brillante allievo, da poco laureato all'Università di Macerata: Ezio Sebastiani. Questi, sotto la guida del professore boemo, aveva elaborato una tesi di laurea sugli archivi, dal titolo *Genesi, concetto e natura giuridica degli Archivi di Stato in Italia*, discussa nel luglio 1902 e pubblicata un paio di anni

¹⁴ Pizzichini, Valacchi 2007, pp. 218-219.

¹⁵ Zdekauer 1907, p. 12.

¹⁶ La «Commissione Archivi», riportata in *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo* 1905, p. 11, comprendeva i seguenti componenti: Lodovico Zdekauer (presidente); Ezio Sebastiani (segretario); Milziade Cola (sindaco di Macerata), Francesco Stelluti-Scala di Fabriano (già ministro del Regno d'Italia nel secondo governo Giolitti); Milziade Santoni, canonico di Camerino (cultore di storia camerinese); Camillo Fracassetti di Fermo (letterato, storico, editore, noto come traduttore di testi latini di Petrarca); Cesare Mariotti di Ascoli (studioso del patrimonio artistico ascolano); Giuseppe Mazzatinti di Gubbio (studioso ed editore); Giulio Grimaldi di Matelica (scrittore, poeta, studioso di storia e letteratura); Augusto Zonghi di Fabriano (archivista): per un breve profilo biografico su ciascuno di tali personaggi, si vedano le relative voci enciclopediche in Claudi, Catri 2002.

¹⁷ Sulla figura e l'attività culturale di Aurelio Zonghi, Quagliarini 1987.

¹⁸ Per un profilo biografico, Corradi 2008.

più tardi nella «Rivista italiana per le scienze giuridiche»¹⁹: fu uno scritto che godette di larga fortuna in quegli anni, poiché rappresentava «il primo testo italiano di valore scientifico che sviluppi un discorso sugli Archivi di Stato»²⁰. Il testo di Sebastiani, di taglio teorico, muoveva da un piano prevalentemente giuridico (non dimentichiamo che la tesi di laurea fu discussa in una facoltà di Giurisprudenza) e, come ha rilevato Elio Lodolini, sottovalutava la funzione culturale dell'archivio per privilegiare invece il singolo documento come «mezzo di prova»²¹. La sua riflessione organica sugli archivi di Stato s'inscriveva dunque appieno nell'orizzonte culturale della mostra regionale del 1905, evidenziando peraltro un aspetto complementare rispetto alla prevalente attenzione rivolta agli archivi comunali.

La riflessione teorica s'imbatteva però in difficoltà di ordine pratico: quanti e quali erano gli archivi delle Marche? Qual era lo stato di conservazione delle carte? Occorreva preliminarmente compiere una valutazione di tipo quantitativo. Pertanto, nel 1904, ancor prima che fosse costituita una commissione *ad hoc* per la mostra maceratese, gli archivi comunali della provincia di Ancona furono sottoposti a un'indagine sistematica, propedeutica a determinare la loro consistenza e la loro fruibilità. Fu elaborato un questionario, a firma del Provveditore degli Studi, inviato nel 1904 a tutti i comuni della provincia²². L'iniziativa rappresentava per gli ideatori (fra i quali si può forse arguire la presenza di Zdekauer, seppur non espressamente attestata) «un utile contributo all'inchiesta sugli Archivi, che si sta compiendo in tutte le Marche»²³. Il questionario si articolava in cinque agili domande, rivolte alle amministrazioni locali:

1. Esistono archivi nel Suo Comune? sia laici (comunale, notarile, di Pretura, degli Enti morali), sia ecclesiastici (vescovile, capitolare, parrocchiali, di Confraternite ecc.)
2. Esistono, oltre agli Archivi pubblici, anche Archivi privati di famiglie nobili?
3. Questi archivi sono ordinati? e in caso di sì, possiedono essi Indici o Repertori? E di che tempo?
4. A quale età risalgono i documenti che si conservano in ognuno di questi Archivi?
5. Esistono Statuti, manoscritti o stampati, del Suo Comune, e delle Corporazioni d'Arti e Mestieri, che vi fiorirono nel M.Evo?

¹⁹ Sul ruolo culturale e sulla personalità di Ezio Sebastiani, Lodolini 1974.

²⁰ Bucci 1992, p. 30.

²¹ Lodolini 1974: Sebastiani definisce l'archivio «una raccolta ordinata di documenti a scopo di amministrazione nel senso più lato, esistente o esistito, e che perciò possono emanare sia da una magistratura, sia da un ufficio pubblico e privato» (p. 36).

²² Macerata, Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti», ms. 774, II, fasc. 3: Regio Provveditorato agli Studi della Provincia di Ancona, *Raccolta di notizie sugli archivi anteriori al 1859* (cc. 29 numerate sciolte); contiene le schede del questionario compilato dai seguenti centri: Agugliano, Arcevia, Belvedere Ostrense, Camerano, Castelbellino, Cupramontana, Falconara, Genga, Mergo, Numana, Paterno d'Ancona, Polverigi, Ripe, Santa Maria Nuova, San Marcello, Senigallia, Serra San Quirico.

²³ Ivi.

Le laconiche risposte fornite e la sconcertante mancanza di indici e di repertori negli archivi censiti dovettero indurre a considerare nuove soluzioni operative. Zdekauer aveva auspicato già qualche anno prima della mostra maceratese, in varie occasioni, la creazione di un Archivio di Stato nelle Marche²⁴. Nella Relazione sulla Mostra degli Archivi, tenuta di fronte ai soci della Deputazione di storia patria per le province delle Marche del dicembre 1905 (qui ripubblicata in appendice), le parole impiegate dallo storico boemo non potrebbero essere più esplicite. Egli riteneva, a tale proposito, che l'istituzione di un Archivio di Stato fosse una questione molto urgente per una regione, come le Marche, ove dominavano il policentrismo e la forte dispersione dei luoghi di conservazione delle carte storiche. Le ragioni di tale urgenza erano due: una «d'indole scientifica», che consisteva nella difficile accessibilità, per gli studiosi, al patrimonio documentario, l'altra «di ordine amministrativo», che risiedeva nell'oggettiva impossibilità, per i piccoli comuni, di garantire una corretta conservazione di quel patrimonio. Queste idee furono veicolate dalla mostra in modo efficace, se Luigi Chiappelli poteva scrivere:

Le Marche, come le altre regioni italiane, dovrebbero essere dotate di un Archivio di Stato, che riunisse in un solo organismo le disiecta membra dell'antica vita italica, o almeno di Archivi provinciali di Stato nei capo-luoghi di province, conforme ad un recente progetto di legge. Questo accentramento sotto la vigilanza dello Stato è necessario, anzi tutto per accertare il possesso degli atti passati, e in secondo luogo così per la conservazione delle antiche memorie, come per renderle più facilmente accessibili agli studiosi [...]. Perché tutta questa ricchezza storica deve sparire, o almeno per le enormi distanze deve essere sottratta all'occhio vigile dello studioso? [...] Perché adunque non provvedere, affinché gli antichi documenti dei Comuni rurali sieno per lo meno accentrati nel miglior modo possibile, dove più facilmente sarebbero conservati e sarebbero resi accessibili agli studiosi? Non si tratterebbe di spogliare i piccoli Comuni di tutti i documenti della loro vita, ma di quelli che ormai non si collegano più ad interessi esistenti, e che sono entrati nel dominio della storia. Probabilmente un simile progetto incontrerebbe favore anche presso le amministrazioni di quei Comuni, che spesso non hanno locali sufficienti e mezzi per conservare un Archivio storico²⁵.

Gli intenti progettuali della mostra maceratese, del resto, si muovevano perfettamente in tale direzione, poiché palesavano propedeuticamente «lo scopo di presentare in un quadro unito, e disposto con criteri scientifici, le condizioni attuali dei nostri Archivi»²⁶. Ora, rileggendo questi testi, balzano all'evidenza elementi fortemente contraddittori, che forse non dovevano apparire tali a chi, mosso da autentico zelo ed entusiastica passione, interpretava le finalità proposte come la realizzazione di una vera e propria missione culturale.

²⁴ Lodolini 1974, p. 38.

²⁵ Chiappelli 1906, p. 132-134.

²⁶ Circolare a stampa del 28 settembre 1904, inviata dal Comitato direttivo della Mostra ai sindaci dei comuni marchigiani, consultabile in Macerata, Archivio di Stato, *Archivio comunale di Macerata*, b. 576.

Da un lato vi è l'istanza che mira a favorire la conservazione delle carte e la consultazione degli archivi, spesse volte difficoltosa nei piccoli comuni, che non disponevano di adeguati mezzi di corredo, come pure di personale qualificato; tale istanza si saldava peraltro con una piena valorizzazione del patrimonio, modernissima e anzi pienamente attuale (non mancano ancor oggi i casi di importanti archivi storici comunali, nelle Marche, che non hanno fatto registrare passi in avanti, quanto ai mezzi di corredo, rispetto ai tempi in cui scriveva Zdekauer!). Dall'altro lato vi è la proposta, senza dubbio titanica, ma anche antistorica, di costituire un unico Archivio di Stato nel quale raccogliere la vasta mole della documentazione comunale. Non credo si debba indulgiare sull'agonismo dell'operazione auspicata da Zdekauer, quanto sull'antistoricità dell'affermazione, poiché essa si basava in larga parte su un difetto di comprensione di caratteri del policentrismo marchigiano, inteso nella sua dimensione genuinamente storica, prima ancora che culturale: la «riluttanza dei Municipi, di separarsi da queste carte», lamentata dallo studioso boemo, rappresentava pertanto soltanto un consequenziale epifenomeno.

Le idee di Zdekauer, del resto, si ponevano in contrasto con le linee più generali stabilite in materia di archivi dopo nell'Italia il compimento dell'unità nazionale. Nella politica culturale dello Stato unitario, la memoria storica locale andava ormai a saldarsi con quella nazionale, mentre le Deputazioni di Storia Patria, alla fine dell'Ottocento, ravvisavano l'opportunità di un ampliamento della rete istituzionale degli archivi²⁷. Gli intenti di Zdekauer potevano dunque iscriversi, sotto il profilo culturale, con quanto affermava la *Relazione sugli Archivi di Stato italiani* del 1883 riguardo al patrimonio archivistico, considerato «una delle ricchezze e glorie, onde a ragione è superba la patria nostra»²⁸, ma andavano a cozzare, da un punto di vista legislativo, con quanto stabilito in materia dei luoghi di conservazione delle carte. Nel marzo 1870, infatti, la commissione ministeriale nota come Commissione Cibrario, nella sua relazione sul riordinamento aveva affermato a chiare lettere che

non ha allettato neppure un momento il pensiero di levare gli archivi de' Comuni dalla loro sede naturale per farne deposito nei provinciali. Oltre a voler conservata la salutare autonomia de' Comuni, e rispettato il diritto di proprietà, ella vorrebbe trarre profitto dall'affezione che i cittadini portano alle memorie della terra natale²⁹.

Da un punto di vista normativo, dunque, il progetto del boemo di convogliare le carte in un unico archivio regionale si dimostra in un certo senso eversivo, oltre che utopico.

Zdekauer, nei suoi convincimenti, senz'altro genuini e intellettualmente onesti, muoveva dall'esperito modello toscano, ove l'egemonia territoriale di

²⁷ Per un profilo generale, Zanni Rosiello 1987, pp. 20-31; sul clima culturale, De Giorgi 2012.

²⁸ Citato da Zanni Rosiello 1987, p. 91.

²⁹ *Sul riordinamento degli Archivi di Stato* (1870).

Firenze o di Siena poteva suggerire un'operazione del genere. La mostra indicava dunque implicitamente Macerata come sede del costituendo Archivio di Stato, restituendo idealmente alla città il ruolo di "capoluogo" regionale che essa avrebbe avuto nel lontano passato medievale: come sosteneva lo storico boemo nei suoi scritti, Macerata fu «sino dalla metà del Dugento sede preferita dei rettori della Marca e destinata dal cardinale Albornoz a sede stabile del governo e della Curia generale»; solo all'indomani dell'Unità d'Italia quel ruolo le sarebbe stato ingiustamente negato³⁰. Nel caso delle Marche – contrassegnate per tutta l'età di antico regime da forti impulsi localistici, dall'assenza un centro egemone a livello regionale, da una costante dialettica con Roma, dalla plurisecolare conservazione delle carte nei luoghi di produzione e infine dalla vitalità, pur nelle continue metamorfosi, di enti e soggetti produttori³¹ – il progetto di convogliare le carte in un unico Archivio di Stato e di individuare un capoluogo regionale legittimato con un discorso storico, si dimostrò non soltanto privo di ogni senso della storia, ma anche contro la storia. Senza dubbio per Zdekauer le esigenze prioritarie erano quelle di una corretta conservazione, di un buon ordinamento, e anche di una valorizzazione, ma la soluzione prospettata, quella di creare un unico Archivio di Stato nella regione, in cui convogliare tutta la documentazione comunale, dovette dimostrarsi destinato al fallimento e difatti così fu.

Nell'immediato, il successo ottenuto dall'esposizione maceratese richiamò l'attenzione delle istituzioni culturali sul tema degli archivi e sulle problematiche connesse alla loro conservazione e valorizzazione. Su esplicito impulso di Zdekauer, la Deputazione di storia patria per le Marche decise, nell'adunanza del Soci tenutasi il 28 dicembre 1905, di istituire una «Commissione per l'ordinamento e la esplorazione degli archivi marchigiani», della quale Zdekauer – molto prevedibilmente – fu nominato presidente³². Un anno dopo, in una relazione sull'ordinamento degli archivi, lo studioso boemo auspicava nuovamente che gli archivi comunali procedessero ad attività di riordinamento delle proprie carte, ricorrendo per questo agli esperti della Deputazione, in modo tale che si potesse procedere «in modo uniforme»: così sarebbe stato più facile convogliare in seguito gli archivi, riordinati localmente, in un unico e vagheggiato Archivio di Stato³³. Nella realtà dei fatti, gli auspici superarono di gran lunga i risultati: l'onda entusiastica propagatasi dalla mostra regionale si esaurì ben presto e si contano soltanto due casi, nei quali il progetto proposto dalla Commissione presieduta da Zdekauer trovò realizzazione: il primo, in forma compiuta, fu il riordinamento dell'archivio comunale di Montalboddo (oggi Ostra), ad opera di uno storico locale di grande apertura culturale, Andrea

³⁰ Citato da Nardi 2010, pp. 337-338.

³¹ Per una sintesi sui tratti permanenti della storia marchigiana in età moderna, Zenobi 1994.

³² Zdekauer 1903.

³³ Zdekauer 1907, p. 11.

Menchetti³⁴; il secondo, una rassegna sugli archivi fermani, edita da due eminenti studiosi, il bolognese Francesco Filippini e il padovano Gino Luzzatto, i quali avevano maturato ampia esperienza negli archivi dei comuni marchigiani³⁵. Nel solco della mostra del 1905, dunque, gli archivi storici comunali avrebbero continuato per molto tempo a essere considerati gli archivi per antonomasia, gli unici al centro degli interessi culturali, della tutela e dunque degli studi eruditi.

2. *La diplomatica: una nuova tassonomia delle fonti*

«Chi dice Diplomatica dice Archivio [...], al contrario, chi dice Archivio purtroppo non sempre dice Diplomatica»³⁶. Questa icastica e forse anche un po' oracolare affermazione, che si legge in un saggio di Zdekauer dall'eloquente titolo *Sulla compilazione di un Codice diplomatico della Marca d'Ancona*, dato alle stampe nel 1903, appare rivelativa della stretta connessione sussistente fra le due "scienze ausiliarie" della storia (diplomatica e archivistica, appunto) nella mostra regionale del 1905. Quanto al senso, la frase si precisa più come un monito: secondo lo studioso boemo, se poteva apparire cosa ovvia che per occuparsi in modo scientifico della documentazione scritta prodotta nel passato non si dovesse prescindere dalla considerazione delle sue modalità di conservazione e di trasmissione, non era altrettanto scontato che un archivio (naturalmente, un archivio storico) disponesse di quegli strumenti di consultazione e dei mezzi di corredo necessari per la sua fruizione e quindi per una lucida comprensione. Di qui l'invito – la mostra maceratese ne costituiva una testimonianza eloquente – a moltiplicare gli sforzi per condurre a termine le complementari attività di riordinamento, di inventariazione e quindi di valorizzazione degli archivi.

Come si desume facilmente dalla lettura del Catalogo della mostra, essa fu essenzialmente un'esposizione di documenti, e per lo più medievali³⁷. Quella che a rigore avrebbe dovuto costituire una mostra sugli archivi, privilegiando dunque l'esistenza e l'evidenza di un vincolo fra le carte, si risolse in una teoria di pezzi sciolti, selezionati secondo criteri, alcuni dei quali impliciti, altri dichiarati. Se dunque l'esposizione fu detta "Mostra degli Archivi" e non più propriamente "documentaria", pur trattandosi di ciò, fu probabilmente per usare una formula più accattivante e anche per esprimere meglio la dichiarata finalità di far emergere la ricchezza dei patrimoni di carte conservate nei giacimenti comunali. Non dovrà certo stupire che l'esposizione affondi le sue radici su una solida base diplomatistica: Zdekauer si era formato su questa disciplina nei centri di

³⁴ Menchetti 1908.

³⁵ Filippini, Luzzatto 1911-1912; per una rilettura della storiografia di Gino Luzzatto e per una bibliografia degli scritti, rispettivamente Berengo 1964 e Tursi 1965.

³⁶ Zdekauer 1903, p. 7.

³⁷ *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo*, pp. 147-162.

cultura più avanzati in Europa (Monaco e Vienna) e nell'anno accademico 1897-1898 aveva pronunciato, all'Università di Macerata, un'interessante prolusione sul fecondo rapporto fra diplomatica e storia³⁸. Né si dovrà dimenticare che a Macerata, l'insegnamento di Diplomatica generale, complementare di Storia del diritto italiano, fu deliberato dal Senato accademico nel luglio 1897: in ordine cronologico fu il sesto istituito in Italia, subito dopo Roma e prima di Napoli³⁹.

Il documento e la scienza che ne studia la *forma* appaiono dunque il fulcro attorno al quale ruota la "Mostra degli Archivi". Anche in questo campo ci troviamo di fronte a spinte contrastanti. Da un lato riaffiora la matrice positivista, con quel gusto per il ritrovamento documentario, per la correzione di una data sbagliata, per la considerazione insomma del singolo pezzo, della pergamena più antica o di quella che reca ancora un sigillo ottimamente conservato. Dall'altro, la Commissione della mostra denota di aver elaborato, nei suoi lavori preparatori, una tassonomia documentaria nient'affatto convenzionale e scarsamente vincolata a quella rigida e imperante gerarchia delle fonti scritte stabilita nel corso dell'Ottocento dalla scuola dei *Monumenta Germaniae Historica*⁴⁰. Lo schema elaborato dalla «Commissione Archivi» fu invece molto elastico; secondo gli intenti dei curatori l'esposizione avrebbe dovuto articolarsi nel seguente modo:

Classe 1. Ordinamento generale degli Archivi Marchigiani (Inventari, Relazioni a stampa, Repertori, etc.).

Classe 2. Statuto del Comuni e delle Corporazioni d'Arti e Mestieri.

Classe 3. Diplomi imperiali; Bolle Pontificie; Documenti storici più antichi e di interesse speciale per la Marca.

Classe 4. Documenti mercantili e marinareschi (storia economica in genere).

Classe 5. Documenti relativi alle Scuole Marchigiane e specialmente agli Studi Generali di Macerata, Camerino, Urbino. Atti giudiziari di speciale importanza.

Classe 6. Autografi di uomini illustri, soprattutto nelle Arti e nelle Scienze.

Aggiunta: raccolta di carte filigranate delle Cartiere di Fabriano, Pioraco, Esanatoglia dalle origini (1200) fino ai processi moderni⁴¹.

Nella realtà, la mostra in seguito assunse un'altra tassonomia, tradendo in larga parte il suo progetto originario. Tuttavia, restò fisso l'intento di allargare l'orizzonte rispetto al passato: accanto agli statuti e alle carte diplomatiche, che figurano pur sempre in primo piano, furono prese in considerazione, ad esempio, le attestazioni documentarie relative alle attività economiche e alla loro organizzazione, oppure le fonti per la storia dell'istruzione. Anche in questo campo, la figura di Zdekauer si pone come anello di congiunzione fra le Marche e la Toscana nel diffondere le acquisizioni degli studiosi che a Firenze

³⁸ Zdekauer 1897.

³⁹ Lodolini 1974, p. 44.

⁴⁰ Sulla gerarchia delle fonti medievali stabilita dalla scuola diplomatica tedesca, Cammarosano 2005, pp. 17-21.

⁴¹ *Esposizione regionale marchigiana. Sezione VIII 1904*, p. 1.

trovavano nel periodico «Archivio Storico Italiano» la sede di un confronto teso alla dilatazione degli orizzonti culturali.

Le posizioni di Zdekauer, le uniche fra quelle dei componenti la Commissione di cui ci sono giunte testimonianze, registrano il superamento delle anguste prospettive municipalistiche nello studio della documentazione comunale e al tempo stesso denotano l'apertura verso nuovi sguardi sul passato⁴². La presa di distanza verso la generazione precedente, quella che si era espressa e riconosciuta nella *Collezione di documenti storici antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*, curata di Carisio Ciavarini⁴³, non poteva essere più netta. Scriveva infatti Zdekauer due anni prima della mostra regionale:

a loro parve scopo principale del lavoro la gloria della loro città o terra, come dire si voglia, e la sua fortuna esterna; a noi invece preme solo il nesso che lega le vicende di questa città e di queste terre tra loro ed alla comune madre patria. A loro sembrò, fra i documenti, il più importante quello che parlava di Re, di Imperatori, di Capitani di guerra, di Vescovi, di Potestà e delle loro magne gesta politiche e militari; a noi al contrario sembrano figure ornamentali queste, ed è invece lo sfondo che dà valore al quadro [...]. In questo sfondo io vedo moltitudini oscure, di cui nessun annalista, nessuna cronaca parla; [...] la loro particolare consuetudine di vivere, l'organizzazione delle campagne, le istituzioni pubbliche e private, l'arte dell'amministrazione, la condizione giuridica delle varie classi, l'ordinamento della proprietà, e soprattutto della famiglia rurale – tutto ciò è racchiuso in quelle carte⁴⁴.

Tali affermazioni si avvicinano straordinariamente alla sensibilità della “scuola economico-giuridica” che negli stessi anni, in Toscana, stava elaborando nuovi paradigmi interpretativi; in realtà, esse dovranno essere lette più come dichiarazioni di intenti che non come un metodo effettivamente adottato. Tuttavia, sul piano dei rapporti fra diplomazia e storia, non mancano alcuni fattori di innovazione, che possono essere colti attraverso le parole usate da Zdekauer nella sua *Relazione*. Il presidente della Commissione non manca infatti di richiamare l'attenzione sull'arduo compito di selezionare la documentazione da esporre, palesandone dunque i criteri. Le quattro serie individuate comprendevano: le fonti normative (sia comunali che di altre istituzioni), le fonti fiscali (estimi e catasti), le carte diplomatiche, i documenti in lingua volgare. Occorre qui notare una lieve discrasia fra la scelta organizzativa adottata e quella prospettata nella fase di messa a punto dei criteri ordinatori della mostra: tale discrasia rivela forse l'emergere di difficoltà operative, più volte evocate da Zdekauer⁴⁵, che non l'evoluzione di un dibattito interno alla Commissione.

⁴² Sulla “modernità” di Zdekauer nel campo degli studi di storia del diritto, Nardi 2010.

⁴³ Ciavarini 1870-1884.

⁴⁴ Zdekauer 1903, pp. 12-13.

⁴⁵ Si leggano le amare note contenute nella *Relazione* di Zdekauer, riedita in appendice (Zdekauer 1906), sui mancati prestiti documentari da parte di molti enti invitati a contribuire alla mostra; note a cui fanno eco le parole di Chiappelli: «Soltanto circa sessanta Comuni ed enti minori han risposto all'invito, e poche chiese e confraternite. Molti e preziosi elementi certamente sono mancati alla Mostra, sia per incuria di chi doveva inviarli, sia per ristrettezza di tempo, sia per altre cause esterne ed interne» (Chiappelli 1906, p. 133).

La richiesta rivolta dalla stessa Commissione ai sindaci dei comuni marchigiani per chiedere il prestito della documentazione, oltre a dichiarare che tutte le spese sarebbero state sostenute dagli organizzatori della mostra e a prevedere le necessarie garanzie assicurative, formulava gli auspici che i comuni inviassero «possibilmente un codice o testo de' suoi statuti municipali, una o due pergamene delle più interessanti, un saggio di documenti marinareschi o mercantili; e qualche autografo degli uomini celebri della città»⁴⁶.

Un ruolo centrale, dunque, fra le fonti documentarie esposte, spettava agli statuti: la mostra ebbe il pregio di approntare una prima recensione, a livello regionale, degli statuti non soltanto comunali, ma anche di quelli delle corporazioni. Inoltre, come suggerisce la *Relazione* di Zdekauer, fu l'occasione per indagare in modo comparativo gli statuti dei diversi comuni, elaborati in fasi storiche differenti, per lo più fra XIV e XV secolo: la disamina su questo punto non si esaurisce nello scheletro dell'organizzazione della materia giuridica dei diversi libri di cui si compongono i codici normativi, ma tenta un approccio comparatistico, fecondo e innovativo. Zdekauer conosceva molto bene le fonti normative toscane, anche per averne personalmente edita qualcuna: il metodo del confronto, della contaminazione, della trasmissione di esperienze, gli era pertanto congeniale; nel suo consuntivo sulla mostra tenta dunque di stabilire qualche relazione in un contesto di circolazione di modelli, che superi la sfera regionale, per estendersi alle altre, e meglio note, esperienze istituzionali dell'Italia centrale. Pertanto, lo studioso boemo rileva gli influssi dei modelli fiorentino e perugino sugli statuti ascolani del 1377, mentre ipotizza, in modo del tutto attendibile, un'ascendenza bolognese per il dettato degli statuti delle Società del Popolo di Matelica del 1340. Può quindi concludere la sua disamina affermando «con sufficiente certezza, che gli Statuti dei Comuni Marchigiani, furono dettati sotto l'ascendente dei Comuni Umbri e Toscani» (si legga il testo in appendice)⁴⁷. Tale prospettiva appare innovativa rispetto a una tradizione di studi locali che privilegiava allora un approccio micro-analitico e considerava troppo spesso il proprio oggetto di indagine avulso dal contesto: si dovrà aspettare molto tempo, peraltro, prima che gli studiosi adottino, stavolta in modo sistematico, un approccio comparatistico alle fonti normative comunali dei comuni marchigiani⁴⁸.

Come per gli statuti, il criterio di selezione adottato per l'esposizione delle «carte diplomatiche» e dei catasti è quello tradizionalissimo delle carte più antiche. Ma non mancano, anche in relazione a queste fonti documentarie, interessanti spunti di comparazione, nella *Relazione* di Zdelauer. Così, le carte più antiche che attestano la nascita dei comuni, come quella eclatante

⁴⁶ Circolare a stampa del 28 settembre 1904, inviata dal Comitato direttivo della Mostra ai sindaci dei comuni marchigiani, consultabile in Macerata, Archivio di Stato, *Archivio comunale di Macerata*, b. 576.

⁴⁷ Zdekauer 1906, p. 22 (il testo è riprodotto in appendice).

⁴⁸ Villani 2005-2007.

di Fabriano del 1198, consentono allo studioso boemo di istituire parallelismi e confronti con le altre aree dell'Italia centrale, per notare, in modo pur del tutto asistemico, analogie e differenze. Un elemento che balza agli occhi, quale fattore peculiare delle Marche, è il rilevante patrimonio documentario dei piccoli comuni, soprattutto per l'età medievale. La «Mostra degli Archivi» consentì per la prima volta di cogliere quello che ancor oggi può forse apparire come un paradosso documentario, e cioè il fatto che nelle Marche i centri minori offrono spesso una quantità di materiale e mostrano la complessità dell'originaria struttura organizzativa degli atti pubblici, di rado riscontrabile per le maggiori città. Alcuni importanti centri minori, come ad esempio San Ginesio o Montegiorgio, per citare due casi emblematici ben rappresentati nella mostra, sanno offrire per i secoli basso medievale un orizzonte documentario più mosso di quanto possano prospettare città di ben altro rilievo demografico.

Per una migliore comprensione analitica, si ritiene utile fornire qualche dato quantitativo sui pezzi esposti alla mostra, seguendo fedelmente l'organizzazione del catalogo a stampa, ove sono elencati in ordine alfabetico i comuni cui si riferisce la documentazione in mostra⁴⁹:

COMUNE	TOTALE DEI PEZZI ESPOSTI	PEZZI ANTERIORI AL XVI SECOLO	CONSERVATI IN ARCHIVI E BIBLIOTECHE PUBBLICHE	PROPRIETÀ DI PRIVATI
Amandola	2	2	2	0
Ancona	2	0	1	1
Arcevia	5	4	5	0
Ascoli	2	2	2	0
Belforte	2	0	2	0
Caldarola	6	1	2	4
Camerino	14	4	10	4
Camporotondo	4	3	3	1
Cingoli	3	0	0	3
Civitanova	1	0	1	0
Colmurano	1	1	1	0
Cupramarittima	1	0	0	1
Esanatoglia	3	1	3	0
Fabriano	2	1	0	1
Fano	5	4	5	0
Fermo	7	4	6	1
Fiastra	1	1	1	0
Force	1	0	0	1
Fossombrone	1	0	0	1
Jesi	3	0	2	1
Macerata	31	16	21	10

⁴⁹ *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo 1905*, pp. 147-162.

COMUNE	TOTALE DEI PEZZI ESPOSTI	PEZZI ANTERIORI AL XVI SECOLO	CONSERVATI IN ARCHIVI E BIBLIOTECHE PUBBLICHE	PROPRIETÀ DI PRIVATI
Matelica	10	5	9	1
Monte San Pietrangeli	1	1	1	0
Montecassiano	2	0	2	0
Montecosaro	3	2	3	0
Montefiore dell'Aso	2	1	2	0
Montefortino	1	0	1	0
Montegiorgio	2	2	2	0
Montelparo	1	0	0	1
Montelupone	4	2	3	1
Monte Milone (oggi Pollenza)	2	0	2	0
Monteprandone	2	1	2	0
Monterubbiano	1	0	1	0
Nidastore (fraz. di Arcevia)	2	1	2	0
Offida	1	0	0	1
Osimo	1	0	1	0
Pausula (oggi Corridonia)	2	1	1	1
Pieve Favèra (fraz. di Caldarola)	2	1	0	2
Poggio di Sorifa (fraz. di Fiuminata)	1	0	0	1
Potenza Picena	1	0	1	0
Recanati	14	5	6	8
Ripatransone	1	0	0	1
San Ginesio	1	1	1	0
Santa Croce di Fonte Avellana (nel terr. del comune di Serra S. Abbondio)	1	0	0	1
Serrapetrona	4	3	3	1
San Severino	4	3	3	1
Sant'Angelo in Pontano	1	1	1	0
Sarnano	3	2	2	1
Sefro	1	1	1	0
Senigallia	1	0	0	1
Serra San Quirico	1	0	1	0
Tolentino	7	7	7	0
Treia	20	12	19	1
Urbania	3	3	3	0
Villa di Val Cimarra (fraz. di Caldarola)	1	1	0	1
Visso	2	1	2	0

Tab. 1. Pezzi esposti alla “Mostra degli Archivi elencati secondo il comune di provenienza (Fonte: *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo 1905*, pp. 147-162)

Se si volesse passare ora a un livello di analisi qualitativa, difficilmente il quadro potrebbe comporsi in modo coerente. I pezzi esposti, infatti, non sembrano ordinati in modo omogeneo, né obbediscono a criteri uniformi, bensì rispecchiano fedelmente l'esperienza sul campo e la rete di relazioni personali, maturate da Zdekauer negli anni precedenti la mostra. Non è dunque un caso che la maggior parte del patrimonio provenga dagli archivi (*in primis* Macerata e Recanati) nei quali aveva operato lo storico boemo; né deve peraltro sorprendere che le ricevute del materiale consegnato e poi restituito si conservino fra le sue carte di studio, ora confluite nel fondo manoscritti della Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti» di Macerata⁵⁰. Ora, se si considera nel suo insieme il materiale esposto alla mostra, l'impressione che esso offre è quella di uno straordinario eclettismo. Innanzi tutto, alcuni pezzi non hanno nulla a che fare con gli archivi: mi riferisco agli statuti a stampa, conservati nelle biblioteche, come, ad esempio, gli Statuti di Fermo (1507), prestati alla mostra dalla Biblioteca di quella città, oppure gli Statuti di Ancona (1566), in possesso della Biblioteca comunale di Macerata. Quando possibile, inoltre, viene privilegiata la documentazione più antica, soprattutto gli atti d'età medievale, meglio ancora se emanati da papi o imperatori: così Recanati può esibire un diploma di Federico II (1229) e Matelica una bolla di Innocenzo III (1203).

Talora si adotta una soluzione opposta, mettendo in mostra non tanto il materiale antico, bensì gli inventari archivistici, sia manoscritti che a stampa, redatti in tempi recenti: fra questi l'inventario dell'Archivio notarile di Camerino, a cura di Milziade Santoni (1884), l'inventario dell'Archivio comunale di Fabriano, a cura di Aurelio Zonghi (1872), il riordinamento dell'Archivio priorale di Montecassiano, a cura di Zefirino Fogante (1902); né poteva mancare all'appello un saggio di Zdekauer, fresco di stampa (1905), sull'archivio di Recanati, appena riordinato. In alcuni casi si espongono pure trasunti o regesti, come accade per un registro del XVIII secolo contenente un sommario delle carte del monastero di S. Croce di Fonte Avellana, oppure come avviene per il regesto delle pergamene dell'Archivio comunale di Serrapetrona, compilato da uno studioso locale, Pio Cenci, alla fine del XIX secolo. In un caso si espone addirittura una stravagante memoria su *La suppellettile storica dell'Archivio comunale di Montelupone*, opera di Luigi Franchi (1898); ancor più interessante il prestito, da parte dell'Accademia Georgica di Treia, di quell'oggetto che il catalogo descrive come «un cofano di legno ferrato e dipinto, coll'iscrizione Anno domini MCCC.LXIII. indictione prima, (tempore) domini Urbani pape V. die mensis Martii – con cinque chiavi. Ottimamente

⁵⁰ Macerata, Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti», ms. 774, I: Esposizione regionale marchigiana. Mostra degli Archivi (Macerata 1905), *Ricevute relative ai documenti e codici restituiti ai proprietari*, segue: *Prospetti delle sezioni*, a cura di L. Zdelauer (cc. 62 sciolte, num.); si tratta di una caotica raccolta di ricevute, quasi sempre in carta semplice, rilasciate dagli enti e dai proprietari al momento della consegna dei pezzi da esporre; molte di queste sono firmate dallo stesso Zdekauer; il fascicolo *Prospetti delle sezioni* contiene un elenco dei comuni espositori.

conservato»⁵¹. La presenza qualificante degli inventari archivistici e perfino degli arredi d'archivio, oltre ad attirare l'attenzione dei visitatori, obbediva a un duplice scopo: dichiarava la vastità dei patrimoni conservati e ostentava l'alacre attività di riordino e di valorizzazione di quegli stessi materiali compiuta in tempi recenti.

Quanto ai soggetti che prestarono i pezzi per la mostra, la tabella sopra riportata evidenzia la netta predominanza degli enti pubblici rispetto ai soggetti privati. Se si esclude il coinvolgimento del Tribunale di Macerata, gli enti pubblici sono rappresentati esclusivamente dai Comuni, siano essi demograficamente rilevanti (fra questi non compaiono però né Ancona né Pesaro) che di dimensioni modeste, assai più numerosi. Soltanto in rari casi il patrimonio fornito alla mostra appartiene a istituzioni culturali municipali di grande tradizione, quale l'Accademica Georgica di Treia; in un unico caso è un museo a custodire le carte, il Museo Piersanti di Matelica. I privati, invece, sono per lo più le famiglie della nobiltà di antico regime che potevano vantare una vasta memoria documentaria: fra queste, i Pallotta di Caldarola, i Compagnoni-Floriani di Macerata, Luigi Prospero di Recanati. Molto esigua fu invece la partecipazione degli enti religiosi e assistenziali, che si limita a poche disponibilità: ad esempio, quella del parroco del duomo di Macerata, oppure quella della Confraternita di San Giacomo di Recanati. Complessivamente, dunque, l'egemonia dei patrimoni forniti dagli archivi comunali appariva incontrastata. La mostra, nell'esibire la straordinaria ricchezza documentaria dei comuni più piccoli finì, per eterogenesi dei fini, per rendere particolarmente evidenti la vastità e la rilevanza dei patrimoni di quei centri minori che, nel progetto di Zdekauer, avrebbero dovuto far convogliare nell'unico Archivio di Stato regionale tutte le loro carte.

3. *Il senso della storia e il tentativo di creare un'identità regionale.*

Fra diplomazia e storia s'instaura, per Zdekauer, un fitto dialogo che verte essenzialmente sulle vicende istituzionali e che consente di scoprire nuovi orizzonti storiografici. Come ebbe a dire, nel novembre 1897, nel suo discorso di prolusione all'Università di Macerata:

il documento, essendo emanazione concreta della vita, ha dato una nuova impronta alla storiografia, svecchiandola. Apparve chiaro il concetto che la storia di un popolo non consiste solo nell'andamento esterno degli avvenimenti politici; ma che riposa anche e soprattutto sulle istituzioni. Lo storico in tal modo si è avvicinato al giurista, chiamandolo in suo aiuto e si è giovato dei suoi studi; ora tocca al giurista di far maggiormente tesoro delle verità stabilite col metodo storico⁵².

⁵¹ *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo 1905*, pp. 161-162.

⁵² Zdekauer 1898, p. 21.

Se dunque la storia del diritto gioca un ruolo fondamentale nel delineare i quadri delle civiltà del passato – si è visto sopra il ruolo di primo piano riservato nella mostra alle fonti normative delle città marchigiane – non per questo la storia viene appiattita sulla sola dimensione giuridica. Nelle intenzioni di Zdekauer e dei suoi collaboratori, nonché nell’effettiva messa in opera della mostra, emergono infatti idee assolutamente innovative circa la storia regionale, intesa nella sua cifra di civiltà. Idee nient’affatto estemporanee, ma evidentemente discusse, elaborate e quindi veicolate e comunicate a un pubblico tendenzialmente vasto e non più soltanto elitario. L’anno precedente alla mostra aveva preso avvio la pubblicazione di un periodico bimestrale illustrato, «L’Esposizione Marchigiana», diretto da Domenico Spadoni e stampato a Macerata, con la finalità di raccogliere e divulgare brevi articoli su vari argomenti, proposte di discussione e quindi cronache, aggiornamenti e commenti sull’evento maceratese. Tale rivista, che meriterebbe un’attenta analisi se si volesse cogliere a fondo la maturazione di una nuova identità regionale in quegli anni, ospitava articoli incentrati non soltanto sulla classica triade storia-arte-letteratura, ma anche sul folklore, su temi etnografici, su aspetti geografici.

Si voleva insomma ridisegnare e propagandare una nuova identità delle Marche: un’identità innegabilmente plurale, ma pur sempre da ricondurre, anche forzosamente, a un profilo regionale unitario⁵³. Il successo dell’esposizione avrebbe indotto a continuare la pubblicazione della rivista, fino al 1909, sotto il mutato titolo di «Rivista marchigiana illustrata», un vivace periodico mensile, edito a Roma, che intendeva valorizzare, in forme comunicative molto cursorie, le Marche in ogni aspetto della cultura, della storia e del territorio. Negli anni immediatamente precedenti all’esposizione, aveva preso vita un altro interessante e innovativo periodico, con intenti più schiettamente scientifici: «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere e nelle arti»⁵⁴. La rivista era curata da due giovanissimi studiosi, Giulio Grimaldi e Gino Luzzatto: il primo, scrittore e poeta, studioso di storia e letteratura, prematuramente scomparso nel 1910⁵⁵; il secondo, destinato a divenire uno degli storici economici più autorevoli del Novecento. Il programma di questa rivista, esposto nel primo numero del periodico, varato nel 1901, si precisava nella volontà di «illustrare con documenti, monografie e articoli, la vita delle Marche nei vari tempi e nelle varie e molteplici manifestazioni, mirando a preparare buona materia per la storia della regione, e a fornire insieme un contributo alla storia d’Italia»⁵⁶. Intento programmatico della pubblicazione periodica era dunque quello di

⁵³ Sulla «difficile regionalizzazione» delle Marche in età post-unitaria, Fioretti 1987; sui processi storici in atto, Magnarelli 1987; sui caratteri economici e sociali dell’identità marchigiana, Sabbatucci Severini 1987; sui processi di formazione di tale identità, Bressan 2012, con interessanti spunti comparativi; sul dibattito storiografico, Nenci 1995.

⁵⁴ Nenci 1970-1971.

⁵⁵ Per un profilo biografico, Piccinini 2003.

⁵⁶ Citato da Nenci 1970-1971, p. 502.

stimolare le ricerche negli archivi locali e di studiare la documentazione in modo da far emergere il profondo raccordo fra istituzioni e società, osservata principalmente sotto il profilo economico. Dunque, varie istanze intellettuali e diversi centri di produzione culturale convergevano allora nel comune progetto di dar forma ad un nuovo approccio alla storia regionale. Quali dunque gli elementi di novità?

Occorre distinguere innanzi tutto fra obiettivi e strumenti. La “Mostra degli Archivi” costituì uno strumento, insieme a molti altri, adottato per perseguire il fine di far maturare nella popolazione marchigiana un senso di appartenenza regionale, ancora scarsamente sviluppato. In una prospettiva culturale, potrebbe essere interessante passare in rassegna gli altri mezzi adottati, o soltanto auspicati, per evidenziare l’articolazione e la varietà di iniziative intraprese a tal fine. La scuola, ad esempio, fu ritenuta la palestra ideale ove applicare una strategia tesa a creare nuove appartenenze: fra le attività promosse dall’Esposizione regionale vi fu un *certamen* scolastico sulla riscrittura, in dialetto marchigiano, di una novella di Boccaccio (verrebbe ora da chiedersi in quale dialetto marchigiano). Nello stesso anno 1905, Giovanni Crocioni pubblicava un saggio su *La cultura regionale*, ove il tema, pur senza trascurare le implicazioni politiche, era inquadrato all’interno del problema scolastico: in esso auspicava l’insegnamento della storia marchigiana e proponeva che si approntasse un manuale integrativo dei testi scolastici già in adozione. Il manuale, del resto, come asserisce Crocioni, doveva servire non soltanto ai discenti, ma anche ai docenti per acquisire padronanza della storia regionale, soprattutto in una fase storica nella quale era assai frequente che gli insegnanti dovessero spostarsi da una parte all’altra della penisola italiana⁵⁷.

L’obiettivo esplicito di tante iniziative era dunque quello di creare una nuova appartenenza regionale, in armonia con la coscienza patria e sovraordinata a quel sentimento municipalistico, dominante per molti secoli nelle Marche. L’operazione culturale alla base dell’Esposizione regionale si poneva dichiaratamente tale finalità, che non dovrà essere valutata come una sfida di poco conto, a prescindere dai modesti risultati ottenuti. Le parole di Crocioni, che si leggono sulla «Rivista marchigiana illustrata» appaiono particolarmente nette e incisive:

solo quando si sarà fissato l’ufficio che nella vita nazionale assegnano a noi marchigiani la storia, le tendenze le attitudini, la posizione geografica, solo allora potremo discernere le nostre vere glorie, sgorgate dalle pure fonti della nostra razza, da quelle largiteci per capriccio del caso⁵⁸.

⁵⁷ Crocioni 1905; sulla figura di Giovanni Crocioni e sulla sua formazione culturale fra crisi del positivismo e affermazione dell’idealismo, Dionisotti 1972 e Anceschi 1977.

⁵⁸ Crocioni 1906, p. 7.

Anche la “Mostra degli Archivi” doveva concorrere al medesimo fine. Nella sua *Relazione*, Zdekauer lo ammette a chiare lettere, argomentando le scelte operate. Nello sguardo al passato, l’esclusione dell’alto medioevo (“remoto”, come lo chiama lo studioso) è giustificata dal fatto che prima del Mille, nell’epoca dell’egemonia ecclesiastica della produzione documentaria, non emergono nelle Marche palesi fattori identitari. Questi ultimi si sarebbero svelati invece soltanto a partire dai secoli XII-XIII, con la creazione di robuste autonomie cittadine e con la formalizzazione degli ordinamenti comunali:

l’idea regionale, che doveva dominare questa mostra, pienamente si afferma soltanto con sorgere dei Comuni. È quello il momento storico in cui, dalla uniforme cattolicità del remoto medio evo, emerge, in caratteri ben distinti, la infinita varietà della vita comunale, che quindi, attraverso la Regione, conduce e guida alla unità nazionale⁵⁹.

Per questo motivo la mostra verte essenzialmente sulla documentazione comunale. I comuni medievali vengono ora interpretati come incunaboli di identità, di una identità che non è più però quella civica, bensì quella nazionale, veicolata strumentalmente da una presunta appartenenza regionale. Si trattava dunque di rifondare un sentimento di appartenenza che si era plasmato, nei secoli addietro, in senso totalmente opposto. Basti considerare, a tale proposito, le parole rivelatrici di Monaldo Leopardi, che nella sua *Autobiografia* (1824) condensa non tanto la retriva posizione di un ultraconservatore, quanto il sentire comune di un nobile del patriziato civico dell’antico regime, definendo espressamente “patria”

quella terra nella quale siamo nati e in cui viviamo insieme con gli altri cittadini, avendo comuni con essi il suolo, le mura, le istituzioni, le leggi, le pubbliche proprietà e una moltitudine di interessi e di rapporti⁶⁰.

Se si trasla tale diffuso sentimento di appartenenza civica nel campo della scrittura della storia, si potrà facilmente comprendere il perché, fino allo schiudersi del XX secolo, l’erudizione locale si fosse esercitata quasi esclusivamente sulla dimensione cittadina. Sulla lunga scia di quanto compiutamente teorizzato, nel corso dell’Ottocento, da Sismonde de Sismondi e da Carlo Cattaneo, perdurava ancora nella coscienza storica marchigiana la centralità del paradigma fondato sulla città-repubblica, sulla gloria patria intesa nella sua dimensione municipale, sul campanilismo e sulle sue degenerazioni⁶¹. Ora, proporre alla mostra del 1905 una visione della storia nazionale, che superasse i riottosi municipalismi,

⁵⁹ Zdekauer 1906, p. 24 (il testo è riprodotto in appendice). A tali parole fanno eco quelle di Luigi Chiappelli nella sua recensione alla mostra maceratese: «dall’uniforme fondo storico del remoto Medioevo esce alla luce della storia la regione, solo quando col libero Comune si afferma la infinita varietà del vivere nelle diverse parti d’Italia» (Chiappelli 1906, p. 133).

⁶⁰ Citato da Irace 2012, p. 218.

⁶¹ Sestan 1991.

nei quali la stessa Commissione degli Archivi si era peraltro imbattuta per poter ottenere in prestito i documenti (si leggano, a tale proposito, le amare parole di Zdekauer nella Relazione riportata in appendice) appariva un'inedita proposta di grande portata culturale⁶². La mostra offriva pertanto un'occasione unica e fino ad allora irrealizzata per leggere in chiave regionale la storia delle Marche.

La dimensione regionale, naturalmente, doveva essere affermata in modo funzionale allo spirito di appartenenza nazionale. Le Marche avevano avuto un ruolo appartato e dimesso nelle vicende dell'Italia unita, e il suo contributo era apparso fino a quel momento poco visibile: la mostra volle dunque ribadire quel ruolo e metterlo sotto gli occhi di tutti⁶³. In altri termini, alle Marche stava ormai stretta la definizione di *aurea mediocritas*, con la quale erano state descritte nelle inchieste susseguenti all'unità d'Italia⁶⁴: quell'espressione, infatti, era ormai avvertita più come difetto che non come pregio. Negli anni a cavallo fra XIX secolo e XX secolo aveva preso vita un vasto e vigoroso movimento culturale, dibattuto nel discorso pubblico e sostenuto dalla politica, teso a destare la regione dal sopore nel quale si trovava ancora profondamente immersa e a farla uscire dall'immobilismo paralizzante. Tale movimento si era tradotto nell'elaborazione di una vera e propria «questione marchigiana», espressa compiutamente dall'economista pesarese Ugo Tombesi, nella prospettiva di un pronto riscatto produttivo e sociale della regione⁶⁵. L'iniziativa politica, sostenuta dal deputato repubblicano cagliese Angelo Celli in un discorso pronunciato in Parlamento il 30 maggio 1904, fu destinata al fallimento, sotto i colpi della politica centralistica impressa dal governo giolittiano, ma negli anni seguenti la questione si spostò sul versante culturale, nell'auspicio di un superamento dei municipalismi e per formare una corrente d'opinione volta a modernizzare la società⁶⁶.

Non è arduo interpretare l'esposizione documentaria come un momento di educazione del cittadino al progetto culturale elaborato in quegli anni sull'identità regionale: un'educazione, secondo la quale le glorie delle piccole patrie cessavano di essere soltanto tali, ma venivano a comporre un ricco mosaico su diversa scala, dapprima regionale e quindi anche nazionale. Non stupisce allora di veder associata all'esposizione documentaria la “Mostra del Risorgimento

⁶² Un'analoga dinamica fra istanze centralistiche, pulsioni regionali e rivendicazioni locali si riscontra, negli stessi anni, nell'attività condotta dalle Deputazioni di Storia patria, sulle quali si veda, in generale, De Giorgi 2006 e, in particolare, sulle Marche, Piccinini 2012.

⁶³ Chiappelli 1906, osserva in tal senso: «le Marche sono state lasciate indietro nelle ricerche storiche, come se non avessero concorso alla formazione dell'Italia quale è oggi. [...] La Mostra maceratese ad un tratto ci ha data una idea chiara della ricchezza e dell'importanza delle Marche in proposito» (p. 120); il merito della mostra fu pertanto quello di fornire «un'idea approssimativa di quanto [gli archivi] contengono, e di quello che rappresentano per la storia d'Italia, e delle sue istituzioni civili e politiche, queste trascurate e dimenticate raccolte» (p.124).

⁶⁴ Sabbatucci Severini 1987; Mangani 1989.

⁶⁵ Giannotti, Torrico 1989; Giannotti 2000.

⁶⁶ Sorcinelli 2001.

italiano nelle Marche”, rispetto alla quale i curatori sottolineano la contiguità tematica e la comune scelta nel metodo, tesa a privilegiare i documenti scritti (in questo caso la corrispondenza dei più noti patrioti marchigiani: Luigi Mercantili, Terenzio Mamiani, Maffeo Pantaleoni), piuttosto che i cimeli⁶⁷. L’esposizione sul Risorgimento doveva dunque comunicare il vivo patriottismo degli uomini della regione, attestando le idee ispiratrici, accanto ai gesti di eroismo: esprimeva insomma la parte attiva svolta dai marchigiani nella creazione dello stato unitario e la loro ansia di autoaffermazione, «rivendicando una personalità autonoma e definita sia sul piano politico che su quello storico»⁶⁸.

Tale ansia di autoaffermazione, su un diverso piano, poteva essere riscontrata attraverso la nascita delle autonomie comunali nel basso medioevo, cui la “Mostra degli Archivi”, ed anche la Relazione di Zdekauer, accreditano ampio spazio. Non è allora un caso che le considerazioni espresse dallo storico boemo sulla formazione dei comuni, avvenuta sullo scorcio del XII secolo, fossero in profonda consonanza con la più compiuta teoria storiografica elaborata negli stessi anni su questo tema da Gino Luzzatto. Questi, assumendo come modello le vicende istituzionali di alcuni centri minori dell’area sub-appenninica, Fabriano e Matelica, fondò un paradigma interpretativo sui comuni marchigiani, destinato a dominare nella storiografia per tutto il Novecento⁶⁹. Tale paradigma incentrava l’analisi sulla nascita e sui primi sviluppi del movimento associativo comunale, còlto nel suo animarsi e nella sua vitalità sociale e istituzionale. La formazione dei comuni, sottratta all’orgoglio municipalistico fino ad allora dominante, veniva ricondotta a «un movimento puramente economico»⁷⁰: tale “movimento” si dispiegava fra due opposte classi alla base della società comunale, i maiores (i grandi proprietari fondiari) e i minores (i rustici recentemente affrancati), contraddistinte da una forte cesura economica, ma da pari capacità di intraprendenza politica. Il comune, o meglio la comunantia, viene così a definirsi come un sistema di rapporti interpersonali completamente nuovo, «tant’è vero che da esso appunto il vecchio mondo feudale riceve il colpo di grazia»⁷¹. Senza dubbio le parole di Luzzatto costituiscono una riflessione storiografica più matura e sistematica rispetto alle parole, espresse sullo stesso tema e sulle stesse fonti documentarie nella Relazione di Zdekauer: non credo tuttavia sia necessario insistere ancora sulla convergenza di idee e di interpretazioni per mostrare come la ricerca storica, in quegli anni, si muovesse su una piattaforma piuttosto omogenea.

L’illusione (o forse l’utopia) che *tout se tient* si sarebbe però dimostrata di breve respiro, tanto sul piano dell’elaborazione culturale che nella pratica della ricerca storica. Dopo questa straordinaria stagione di apertura intellettuale,

⁶⁷ *Esposizione regionale marchigiana. Catalogo 1905*, p. 163.

⁶⁸ Prete 2006, p. 13.

⁶⁹ Pirani 1996.

⁷⁰ Luzzatto 1966, p. 384.

⁷¹ Luzzatto 1966, p. 379.

che trovò una compiuta espressione nella mostra documentaria, i localismi e i campanilismi sarebbero tornati a essere operanti per molto tempo, almeno fino agli anni Settanta del secolo, allorché, dopo la costituzione giuridica delle Regioni a statuto ordinario, prese l'avvio una nuova e più matura riflessione sui fattori peculiari e identitari delle Marche⁷².

Appendice

La Relazione sulla “Mostra degli Archivi” di Lodovico Zdekauer⁷³

La comunicazione che sto per fare all'assemblea, ha perduto la principale sua attrattiva; quella di servire come guida ad una visita alla Mostra degli Archivi. Non posso <fare> a meno di lagnarmi della fortuna avversa, che mi ha impedito di mostrare ai Soci della Deputazione di Storia Patria, i documenti di cui ora parlerò; non tanto per soddisfazione mia personale, che certo sarebbe stata grandissima; quanto per mettere in evidenza anche agli occhi dei non Marchigiani, la ricchezza e la importanza dei nostri Archivi.

Scopo della Mostra era di raccogliere i documenti più interessanti e significanti, specialmente dei piccoli Comuni, per rilevare le condizioni in cui si trovavano i loro Archivi; e quindi per spingere i Comuni stessi ad un migliore ordinamento e a una custodia più oculata di coteste preziose carte. Infine, ultima mira, era di dimostrare col fatto la opportunità di riunire le carte storiche della Regione tutta, un giorno non lontano, in un Archivio dello Stato. Per far ciò occorrerà una legge; ma sia la benvenuta, se, dopo tanti tentativi vani ed infruttuosi, riuscirà a risolvere il grave problema che s'impone tanto per ragioni d'indole scientifica, quanto di ordine amministrativo.

Nelle Marche poi la questione dell'accentramento è più urgente, ma anche più difficile a risolversi. Più urgente, perché non esiste, per una Regione di circa duecento Comuni, alcun Archivio di Stato; più difficile: per la riluttanza dei Municipi, di separarsi da queste carte, pur spesso mal tenute, e di cui, sul luogo, s'ignora forse il vero valore. In molti comuni anche esse sono inaccessibili allo studioso, mancando d'inventari e di transunti, e insomma delle debite cautele di buona custodia, e di un apposito Regolamento.

Tuttavia, più di cinquanta Comuni risposero all'invito; ed è un lieto dovere

⁷² Per una matura riflessione storiografica sull'identità regionale, Anselmi 1987; Mangani 1989; Nenci 2005.

⁷³ Zdekauer 1906 (il testo viene qui riprodotto rispettando i caratteri tipografici dell'originale, anche nell'uso incostante delle iniziali maiuscole o dei caratteri corsivi).

per me di ringraziare questi Municipi per la sollecitudine e la cortesia con la quale hanno accolto le mie domande. Anzi, non esito ad affermare che se il tempo concesso alla preparazione di questa mostra dal Comitato direttivo, fosse stato meno insufficiente, il numero dei Comuni espositori, facilmente avrebbe raggiunto una cifra assai più alta. Nel mio pensiero associo ad essi gli altri Enti, specialmente ecclesiastici, e le famiglie storiche, come Compagnoni-Floriani, e di Pallotta, che hanno voluto arricchire la Mostra, colle preziose loro carte.

Un semplice elenco bibliografico basterà per abbracciare con un solo sguardo quanto fin'ora sappiamo intorno all'ordinamento degli Archivi antichi delle Marche. Spero che nulla di singolarmente importante mi sia sfuggito; in tutti i modi sarà un primo tentativo di una bibliografia completa sull'importante argomento.

Naturalmente alla Mostra miglior figura fecero quegli Enti che hanno Archivi ben ordinati, e fra questi toccò un posto singolarmente onorevole al Comune di Treia, il quale, per quanto piccolo e lontano dalla strada maestra, ebbe, nell'Accademica Georgica, un geloso ed intelligente custode delle sue carte antiche, che poi in tempi recentissimi furono riordinate dal Can. Grazi Coluzzi. Inoltre i due comuni di Montegiorgio e di San Ginesio mandarono ciascuno una vetrina chiusa, disposta, per altro, più con amore di privato raccoglitore che di Ente pubblico.

Criteri puramente scientifici presiedettero all'ordinamento di questa Mostra. Scarsi furono i documenti del remoto medio-evo. Non perché questi manchino alle Marche, o che gli Enti ecclesiastici che li conservano, si fossero rifiutati. Il clero invece è stato prontissimo nell'accogliere e favorire ogni domanda e godo di potere ringraziare qui in particolar modo il venerando Canonico Milziade Santoni, che per Camerino e l'antico suo Stato, mi diede valido ed efficace aiuto. Ma l'idea regionale, che doveva dominare questa mostra, pienamente si afferma soltanto con sorgere dei Comuni. È quello il momento storico in cui, dalla uniforme cattolicità del remoto medio evo, emerge, in caratteri ben distinti, la infinita varietà della vita comunale, che quindi, attraverso la Regione, conduce e guida alla unità nazionale.

Conviene peraltro confessare che anche una ragione pratica contribuì a far escludere i documenti del remoto medio evo, e in generale i documenti ecclesiastici. Prima di tutto, una buona parte di questi documenti va cercata nell'Archivio arcivescovile di Ravenna; quella rimasta nelle Marche viene in seconda linea. Inoltre, se gli Archivi laici lasciano a desiderare, quelli ecclesiastici sono talvolta anche in peggiore stato, ed in parte scomparsi, come è il caso del monastero di Fonte Avellana; in parte trapassate a Roma, ove in questi ultimi anni ne sono riapparse le luminose tracce, ove meno si sarebbero cercate. Certo, l'ideale sarebbe stato di riunire i campioni di tutti gli Archivi della Marca inferiore e superiore in questa Mostra; ma oltre ad essere impresa difficilissima per ragioni intrinseche, va pur detto che abbiamo dovuto lottare con difficoltà esterne d'ogni genere; la ristrettezza del tempo, l'insufficienza dei

locali, la dispersione del materiale, la mancanza di vie, e di mezzi facili di spedita comunicazione; la impreparazione insomma ad un'impresa come questa così altamente e nobilmente civile.

Il compito più difficile consisteva soprattutto nella scelta dei documenti; era certo il punto più arduo dell'opera nostra. Abbiamo creduto d'insistere soprattutto sull'ordinamento della cosa pubblica, e delle vicende delle istituzioni politiche e sociali. Per cui si spiega se questa Mostra fu impostata su quattro serie principali. Prima quella degli Statuti, sia Municipali, sia delle Corporazioni, e di altri Enti autonomi. Seconda, quella dei Catasti, che rispecchia le vicende della proprietà fondiaria; terza quella delle Carte diplomatiche propriamente parlando; finalmente la quarta ed ultima, che comprendeva i documenti in lingua volgare.

Il risultato principale della ricerca intorno agli Statuti marchigiani, consiste anzitutto nella scoperta di diverse redazioni e di diversi codici finora sconosciuti o mal noti, e nell'aver potuto determinare la parentela, o il grado di affinità tra gli Statuti di vari Comuni. Così per esempio, un esame più attento di quello che aveva fatto il Manzoni, ci permise di fissare meglio la data dello Statuto di Amandola, finora creduta del 1341, mentre è del 1336, e che dipende da Ascoli; di stabilire che quella di Esanatoglia, pure mal nota, del 1324 dipende da Camerino; infine di accertare che quelli di Matelica del 1340, sono Statuti delle Società del Popolo, derivati probabilmente da Bologna. Erano 13 le Società del Popolo di Matelica; ma quattro Statuti soli, identici nella dicitura, sono pervenuti a noi e che appartengono al gruppo delle Società delle Armi.

Tutti questi Statuti, oltre al loro valore diretto per i Comuni, a cui appartengono, completano le nostre nozioni intorno alla legislazione più antica, per noi perduta, dei Comuni più grandi, da cui dipendevano.

Finalmente cotesti Codici offrono un particolare interesse per il contributo che danno alla Storia delle Costituzioni generali della Marca. Nulla di strano in ciò, a mo' d'appendice, nel testo stesso degli Statuti comunali, considerandosi questa inserzione come una solennità necessaria per rendere completa la loro pubblicazione. Così per esempio nel Codice dello statuto di Esanatoglia, stanno a guisa d'apostrofe le Costituzioni di Bertrando di Iverdun, che fu rettore delle Marche nel 1336. Queste Costituzioni che scoprii anni fa, in fondo allo Statuto Rosso di Cingoli, (dal quale recentemente li pubblicò senza conoscere il codice di Esanatoglia il dott. Luigi Colini, del Liceo di Macerata), per espressa volontà del legislatore dovevano essere inserite negli Statuti di tutti i Comuni delle Marche.

Intanto al confronto dei due manoscritti, ai quali forse in seguito potranno aggiungersi altri, risulterà un testo sicuro di queste Costituzioni che finora manca. Mi riservo di ritornare in migliore occasione sull'argomento, che ha bisogno di essere studiato con matura preparazione, e per il quale intanto la Mostra stessa ha portato un non dispregevole contributo.

Infine la comunicazione forse la più interessante, che possa fare a riguardo di Statuti sconosciuti, è quella dell'esistenza, per quanto frammentaria, di uno

Statuto del Comune di Fermo del 1385, di cui si servirono come modello i Sanseverinati per la loro redazione, ben nota del 1427. Si noti che di Fermo finora non si conoscevano che gli Statuti stampati nel 1507, che portano in fondo i famosi Ordinamenti di Trani. Conto di potere tra breve pubblicare questo testo nel *Corpus Statutorum Italiae*, contentandomi per ora di notare che degli Ordinamenti di Trani non si riscontra traccia alcuna nel codice sanseverinate degli Statuti di Fermo del 1385. Non tutti gli Statuti comunali, che ebbi agio di esaminare, figurano alla Mostra, né oserei dire che l'elenco che ne preparo, non abbia lacuna. Prova ne sia la indicazione favoritami da un cortese e fortunato ricercatore di memorie patrie, il sig. Andrea Menchetti, intorno allo Statuto di Montalboddo, ove egli ne scoprì, nell'Archivio comunale (del tutto inesplorato), il codice membranaceo del 1366. Questo Statuto è d'importanza considerevole, non fosse che per la rubrica a favore degli scolari, che è fra le prime affermazioni dell'amore rinato per gli studi in questa Regione, prima ancora che Bonifazio VIII avesse fondato lo Studio di Fermo, e che ad Ascoli, a Camerino, a Macerata, si fosse affermata efficacemente una scuola stabile e forte, sia di Leggi, sia di Medicina, o delle Arti liberali.

La formazione esterna degli Statuti riceve luce dal modo in cui vi sono distribuite le materie. Generalmente parlando si può dire che il tipo più schietto dello Statuto Comunale Marchigiano, sia quello che divide le materie in quattro libri.

Primo quello relativo agli uffici pubblici, premettendo, non prima del 1265, i privilegi a favore del clero.

Secondo della procedura civile;

Terzo Dei Malefici;

Quarto *de extraordinariis*, che si occupa soprattutto delle Arti, perché non sottostanno alla giurisdizione comune, intendendosi per *straordinarie* tutte quelle cause che sono giudicate con un procedimento accelerato, o in qualunque modo differente da quello ordinario.

Questo, a quanto sembra, lo schema primitivo.

In seguito di tempo, dal terzo Libro, *de Maleficiis* si staccò probabilmente sino alla seconda metà del Duecento, tutto quel complesso di rubriche che si riferisce ai danni dati e che va a formare nelle redazioni più recenti, del solito, il quinto Libro, che è appunto il Libro dei *danni dati*. È il medesimo processo di differenziazione che si osserva, fino nei suoi intimi particolari, negli Statuti della Toscana, e specialmente nello Statuto del Comune di Pistoia del 1296.

Altrettanto si dica del *de appellationibus*, che si è staccato, forse soltanto agli ultimi del Quattrocento, dal secondo Libro del *de Civibus*.

È insomma il tipo dello Statuto lombardo-toscano, a differenza del tipo romano, per il quale, dopo la procedura, si distinguono, in due gruppi separati, i *negotia comunitatis* ed i *negotia privatorum*, mentre il diritto criminale è collocato nel quinto ed ultimo Libro, a modello delle Pandette.

Sono eccezioni solo apparenti: lo Statuto di Amandola del 1336, in undici Libri, ma che in sostanza si riducono a sei, essendo le materie sdoppiate; lo

Statuto di Fermo, in cui i Malefici sono collocati nel quarto Libro, a modello delle Costituzioni Egidiane; e lo Statuto del Comune di Ascoli del 1377, in cui il primo Libro, relativo agli uffici pubblici ed al governo del Comune, è passato tutto inteso – cosa oltremodo interessante! – nello Statuto del Popolo, formando ancora nella redazione del 1496 gli Statuti del Comune e gli Ordinamenti del Popolo due corpi nettamente distinti. Ad un'anomalia simile è stato senza dovuto anche il caso singolare di Sefro (1423), che incomincia con un primo Libro *de Extraordinariis* e, con perfetta inversione dell'ordine primitivo, mette i *Malefici* e i *danni dati* innanzi alle cause civili; fatto questo che si ripete negli Statuti di Serra San Quirico, che figurano alla mostra in una relazione inedita dei tempi di Callisto III (1455-1458).

Da tutti questi argomenti si deduce con sufficiente certezza, che gli Statuti dei Comuni Marchigiani, furono dettati sotto l'ascendente dei Comuni umbri e toscani; e quasi superflua sembra perciò la conferma esplicita che ci viene dallo Statuto di Ascoli del 1377, che fu pubblicato ad onore... *de li colligati, et maxime de li magnifichi Comuni de la città de Fiorenza et de Perusia*. Ma l'esempio di Ascoli, situata sul confine meridionale della Regione, è il più eloquente, e dimostra allo stesso tempo, come questa città, che subì certo fortissima l'influenza dell'industre e laborioso Abruzzo, formasse come un anello di congiunzione fra le due Regioni, e quindi fra l'Italia centrale e la meridionale.

Pur tuttavia l'esempio di Matelica e delle sue Corporazioni d'Armi è di grave ammonimento; perché l'influenza bolognese, di cui sembra far prova, può essere stata diretta ovvero – e questo è il caso più verosimile – trasmessa dalle città della Toscana, che pure in parte, coll'andare del tempo, e sin dai primi del Trecento, accolsero ed organizzarono le Società delle Armi.

Questo per la formazione e le vicende esterne degli Statuti comunali delle Marche.

Quanto alla loro genesi costitutiva ed interna, converrà notare, che loro punto di partenza, consiste in un patto di confederazione a scadenza fissa, e non sempre innovato tra Militi e Popolo, costituiti ognuno a Società indipendente, e che vennero ad un accordo specificato verso la fine del 1100. Sono patti giurati con solennità feudali, e che possono considerarsi accanto ed insieme al Breve dei Consoli come punto di partenza dello Statuto comunale. Così per esempio nelle carte di Fabriano gli *Statuta populi* sono citati sin dal 1198, e la Carta del *Constiutum factum inter nobiles et plebeios*, vi è menzionato sin dal 1211. È la *magna charta* di Fabriano. Questi antichi patti conclusi tra Militi e Popolo, la lotta tra le due società ed il reciso prevalere del Popolo, forse sino dalla seconda metà del Dugento, segnano un lento sviluppo della costituzione politica e quindi dello Statuto comunale.

Le vicende della Società del Popolo, hanno poi nelle marche un particolare interesse, ed assumono forme singolari per due ragioni. Prima di tutto per la carica di Capitano del Popolo, nata nel 1250, forse a Firenze, poco attecchì

nelle Marche, e dopo breve tempo, svanì in un'istanza giudiziaria di secondo grado. Il *iudex appellationum* deli Statuti marchigiani infatti non è altro che il vecchio Capitano del Popolo, di cui rarissime volte mi è occorso incontrare il nome e le primitive attribuzioni. A lui è dedicato il *Liber Appellationum*, come già osservai, dal Libro secondo della procedura ordinaria.

In secondo luogo colpisce il fatto, che in questa lotta, in apparenza così disuguale, in mezzo ai Comuni eminentemente rurali, pure il Popolo deve aver conquistato assai per tempo, una supremazia indiscutibile, tanto che nei Consigli dei Comuni e negli stessi Statuti non è occorso mai di trovare Militi contraddistinti col titolo ad essi dovuto di *Dominus*, si trattasse pure di famiglie nobilissime e del patriziato. Anzi, il movimento contro i Gradi, di cui sono la espressione più celebre, se non la più manifesta, gli Ordinamenti di Giustizia di Firenze, dev'essersi accentuato subito anche qui, come dimostra, oltre all'esempio di Matelica la questione sollevata nel Consiglio di Recanati, contro i Condulmari, riguardante la loro qualità di nobili e la conseguente loro incapacità di coprire i pubblici uffici: questioni che ricordano in modo singolare quella dei Cipriani discussa sulla fine del XIII secolo a Firenze da Dino di Mugello.

Tutte queste analogie col movimento Umbro-toscano, vanno però leggermente modificate per due considerazioni. Prima perché nelle Marche mancò alle Corporazioni d'Arti e Mestieri quella organizzazione civile e possente, che ebbero nei Comuni della Toscana; in secondo luogo in vista delle condizioni differenti in cui si trovano i Comuni del litorale adriatico. Che mentre i Comuni di terra ferma: Camerino, Jesi, Fabriano, Matelica, subirono necessariamente l'ascendente del Ducato Spoletano, continuando tradizioni prevalentemente longobarde, i Comuni del litorale, anche per ragioni politiche, legati prima a Ravenna, poi a Venezia, continuarono tradizioni bizantine e subivano pure l'influenza d'una immigrazione albanese e slava, ancor poco esplorata, ma di cui rimangono anche oggi, per esempio nel Santuario di Loreto, le tracce palesi.

Mi contenterò di questo cenno per passare alla serie dei Catasti. La Mostra ne conteneva un gruppo che andava da Fano fino ad Ascoli ed abbracciava i Comuni di Macerata, di Montelupone, di Valcimarra, di Serra-Petrona. Tutti questi Catasti sono plasmati sopra un unico modello, che quindi dovremmo riconoscere comune a tutti. E siccome il Catasto più antico che fino ad ora si conosca, (quello di Macerata) risale al 1268, è giocoforza credere che l'iniziativa dell'ordinamento catastale delle Marche sia anteriore a quest'epoca, e quindi dell'età imperiale.

Ora, essendo quest'ordinamento del Catasto basato sulla circoscrizione territoriale a *senaite (signata)*, e trovandosi le *senaite* in documenti spoletani del tempo di Federigo Barbarossa, né potendosi concepire la terminazione dei confini di un Comune senza che questa conduca necessariamente alla terminazione dei confini circondariali degli altri vicini: segue con necessità che sino dal duodecimo secolo, e sino dal sorgere dello stesso Comune, dovesse essere intrapresa, a scopo non solo giurisdizionale, ma fiscale, la terminazione

dei confini, che in ultimo condusse alla compilazione uniforme del Catasto. Non invano molti dei nostri Statuti, come quei di Cingoli, di Camerino, di Jesi, contengono apposite e particolari rubriche, o capitoli, in cui sono registrati con la massima esattezza i confini dello Stato (*signata*).

Si aprono così nuovi ed importanti problemi ai veri studiosi della storia regionale; problemi ardui, e che chiedono molta ponderazione, ma che non per questo potranno e dovranno essere risolti, per poter scrivere seriamente la storia della Regione e della Società medioevale che le diede la vita.

Per quanto riguarda infine la serie delle Carte diplomatiche, non c'era da sperare di vederne grandi novità in una Mostra che aveva da lottare con le difficoltà sopra esposte. Pur tuttavia un qualche risultato nuovo anche per questa parte si è avuto; ed il Catalogo ufficiale che abbiamo a stampa ne dà la prova. Sopra tutto notevoli le belle pergamene di Macerata, di Tolentino, di Fermo, di Monte Giorgio, di San Ginesio, di Castel Durante; infine un volume di Regesti del secolo XVIII, che appartiene agli eredi Raffaelli, e di cui accludo il transunto [...].

Quanto in ultimo riguarda i documenti in lingua volgare, attribuisco più alla fortuna che al mio merito di avere potuto riunire un bel numero; lieto di poter dire che il Prof. Francesco Egidi ha promesso di riferirne prossimamente nel *Bullettino filologico della Società romana*.

Concluderò augurandomi che questa Relazione possa in qualche modo supplire alla mancata visione della Mostra e possa segnare gli inizi d'un completo e razionale ordinamento degli Archivi marchigiani, che tanto lo richiedono e meritano.

Riferimenti bibliografici / Refereces

- Aimone L., Olmo C. (1990), *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino: Allemandi.
- Anceschi G. (1977), *Giovanni Crocioni. Un regionalista marchigiano nella cultura italiana tra positivismo e idealismo*, Urbino: Argalia.
- Anselmi S., a cura di (1987), *Le Marche* («Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi»), Torino: Einaudi.
- Artifoni E. (1988), *La storiografia della Nuova Italia, le Deputazioni regionali, le società storiche locali*, in *Una regione e la sua storia*, Perugia: Deputazione di storia patria per l'Umbria, pp. 41-59.
- Artifoni E. (1990), *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani fra Otto e Novecento*, Napoli: Liguori.
- Aversi A., a cura di (1981), *Macerata: Biblioteca comunale «Mozzi-Borgetti». Inventario* (Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, 100), Firenze: Olschki.

- Berengo M. (1964), *Profilo di Gino Luzzatto*, «Rivista Storica Italiana», LXXVI, pp. 879-925.
- Bernardi S. (1995), *La Deputazione di storia patria per le Marche: cento anni di ricerche su fonti medievali*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», 100, pp. 47-96.
- Bressan E. (2012), *La regione plurale: i casi delle Marche e della Lombardia*, in *Città e regione. Questioni di metodo e percorsi di ricerca*, a cura di F. Bartolini, S. Betti, Macerata: Eum, pp. 75-87.
- Bucci O. (1992), *Il processo evolutivo dell'archivistica e il suo insegnamento nella Università di Macerata*, in *L'archivistica alle soglie del 2000. Atti della conferenza internazionale (Macerata, 3-8 settembre 1990)*, a cura di O. Bucci, Macerata: Università di Macerata, pp. 15-43.
- Cammarosano P. (2005), *Italia medievale: struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma: Carocci.
- Cartechini P. (1983), *Archivio di Stato di Macerata*, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, II. F-M, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 687-757.
- Chiappelli L. (1906), *A proposito della Mostra Paleografica di Macerata nel 1905*, «Archivio storico italiano», ser. V, XXXVII, fasc. 241, pp. 129-135.
- Ciavarini C., a cura di (1870-1884), *Collezione di documenti storici antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*, Ancona: Tipografia del Commercio (5 voll.).
- Claudi G.M., Catri L., a cura di (2002), *Dizionario biografico dei marchigiani*, Ancona: Il lavoro.
- Corradi G. (2008), *Mazzatinti, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, pp. 542-543.
- Crocioni G. (1905), *La cultura regionale (Osservazioni e proposte)*, Fano: Montanari.
- Crocioni G. (1906a), *Per la cultura marchigiana*, «Rivista marchigiana illustrata» I, pp. 7-8.
- Crocioni G. (1906b), *Relazione sulla Mostra dialettale, folklorica alla Esposizione di Macerata*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», n.s., III, pp. 37-44.
- D'Amico (2005), *L'Esposizione Regionale Marchigiana del 1905. Antefatti e sviluppi urbanistici nella città di Macerata*, in *Macerata 1905. L'Esposizione regionale marchigiana e l'arte fotografica di Tullio Bernardini*, a cura di M. Massa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 15-34.
- De Giorgi F. (2006), *Deputazioni e società di storia patria*, in *Storia d'Italia nel secolo Ventesimo. Strumenti e fonti*, a cura di C. Pavone, II. Istituti, musei e monumenti, bibliografia e periodici, associazioni, finanziamenti per la ricerca, Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, pp. 99-114.

- De Giorgi F. (2012), *Da un secolo all'altro. L'organizzazione degli studi storici tra centralizzazione e autonomie*, in *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di A. Bistarelli, Roma: Viella, pp. 167-186.
- Dionisotti C. (1972), *Giovanni Crocioni uomo di scuola e regionalista*, in *Il regionalismo di Giovanni Crocioni*, Firenze: Olschki, pp. 49-63.
- «L'esposizione marchigiana: rivista illustrata», n. 1 (15 dic. 1904), n. 28 (24 dic. 1905), Macerata: Tipografia Mancini.
- Esposizione regionale marchigiana 1905* (1905), Macerata: Premiata Fotografia A. Balelli.
- Esposizione regionale marchigiana in Macerata. Catalogo ufficiale* (1905), Macerata: Unione cattolica tipografica.
- Esposizione regionale marchigiana, agosto-ottobre 1905, sotto il patronato di S.E. Luigi Rava (...): regolamento generale e programmi* (1905), Macerata: Tipografia Topi.
- Esposizione regionale marchigiana. Sezione VIII. Archivi, Risorgimento, Folklore* (1904), Macerata: Unione cattolica tipografica.
- Filippini F., Luzzatto G. (1911-1912), *Archivi Marchigiani*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», ser. II, VII, pp. 371-467.
- Fioretti D. (1987), *Persistenze e mutamenti dal periodo giacobino all'Unità*, in Anselmi 1987, pp. 36-119.
- Fioretti D. (1991), *Società e politica tra la fine dell'Ottocento e la «Grande guerra»*, in *La città sul palcoscenico. Arte, spettacolo, pubblicità a Macerata 1884-1944*, a cura di F. Torresi, Macerata: Il labirinto, I, pp. 9-23.
- Giannotti P. (2000), *La «questione marchigiana» e l'agitazione a favore dell'Italia centrale (Marche, Umbria e Lazio) degli inizi del Novecento*, prefazione alla rist. anast. di U. Tombesi, *La questione marchigiana*, Fossombrone: Metauro, pp. 9-29.
- Giannotti P., Torrico E. (1989), *La questione marchigiana (1884-1906): nascita di una identità regionale. Testi e documenti*, Urbino: Quattroventi.
- Giuntini A. (2007), *La prima volta dell'Italia: l'esposizione del 1861 a Firenze*, in *Arti, tecnologia, progetto. Le esposizioni d'industria in Italia prima dell'unità*, a cura di G. Bigatti, S. Onger, Milano: Franco Angeli, pp. 277-290.
- Gobbi O. (2002), *La tecnica in vetrina: esposizioni industriali nel Fermano e nel Maceratese dall'unificazione al 1905*, in *Scienza, tecnica e tecnologia. Atti del XXXVI Convegno di Studi storici maceratesi, (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 17-18 novembre 2000)*, Macerata: Centro di studi storici maceratesi («Studi maceratesi», 36), pp. 539-628.
- Irace E. (2012), *Tra città e province. Patrie locali nelle periferie pontificie*, in *Identità politiche e appartenenze regionali fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis, I. Fosi, L. Mannori, Roma: Viella, pp. 217-235.

- Lodolini E. (1974), *La scuola archivistica maceratese tra la fine del secolo XIX e gli inizi del secolo XX. Un maestro e un allievo: Lodovico Zdekauer ed Ezio Sebastiani*, in *Documenti per la storia della Marca*. Atti del X Convegno di studi storici maceratesi (Macerata, 14-15 dicembre 1974). Macerata: Centro di studi storici maceratesi («Studi maceratesi», 10), pp. 32-64.
- Lodolini E. (1995), *Deputazione, archivi e biblioteche*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le Marche», 100, pp. 145-150.
- Luzzatto G. (1966), *Le sottomissioni dei feudatari e le classi sociali in alcuni comuni marchigiani (sec. XII e XIII)*, in Luzzatto G., *Dai servi della gleba agli albori del capitalismo. Saggi di storia economica*, Roma-Bari: Laterza, pp. 353-393 (ediz. orig.: «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», VI, 1906, pp. 114-145).
- Magnarelli P. (1987), *Società e politica dal 1860 ad oggi*, in Anselmi 1987, pp. 121-205.
- Mangani G., a cura di (1989), *L'idea delle Marche. Come nasce il carattere di una regione nella società dell'Italia moderna*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Massa M., a cura di (2005), *Macerata 1905. L'Esposizione regionale marchigiana e l'arte fotografica di Tullio Bernardini*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Menchetti A. (1908), *L'archivio antico del Comune di Montalboddo (Ostra) ed il suo recente ordinamento*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», ser. II, V, pp. 5-12.
- Misiti M. (1996), *L'Italia in mostra. Le esposizioni e la costruzione dello Stato nazionale*, «Passato e presente. Rivista di storia contemporanea», 37, pp. 33-54.
- Moroni M. (1997), *Lodovico Zdekauer e la storia del commercio nel medio Adriatico*, Ancona: Quaderni monografici di «Proposte e ricerche», n. 22.
- Nardi P.L. (2010), *Ludovico Zdekauer a Macerata tra archivi e insegnamento universitario*, «Annali di storia delle università italiane», 14, pp. 329-339.
- Nenci G. (1970-1971), *Centri e correnti di ricerca storica: la rivista «Le Marche»*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», III-IV, pp. 499-510.
- Nenci G., a cura di (1995), *Regionalizzazione e regionalismo nell'Italia mediana. Orientamenti storici e linee di tendenza*, Atti del Convegno di Perugia, 4 novembre 1994, Ancona: Quaderni monografici di «Proposte e ricerche», n. 19.
- Piccinini G. (2003), *Grimaldi, Giulio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 59, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, pp. 550-552.
- Piccinini G. (2012), *La Deputazione di storia patria per le Marche nei primi centocinquanta anni di attività*, in *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di A. Bistarelli, Roma: Viella, pp. 233-252.

- Pirani F. (1996), *Medioevo marchigiano e identità storica. Una verifica attraverso la recente storiografia*, «Quaderni medievali», 42, pp. 73-103.
- Pizzichini P., Valacchi F. (2007), *L'insegnamento dell'archivistica nell'Università di Macerata tra continuità e rinnovamento*, in *Archivi e archivistica nelle Marche. Atti del Convegno (Fabriano-Jesi, 30 novembre-1 dicembre 2002)*, a cura di G. Piccinini, Ancona: Deputazione di storia patria per le Marche, pp. 218-247.
- Porciani I. (1981), *Sociabilità culturale ed erudizione storica in Toscana tra Otto e Novecento*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico di Trento», VII, pp. 105-141.
- Prete C. (2006), *L'arte antica marchigiana all'Esposizione regionale di Macerata del 1905*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Quagliarini I. (1987), *Aurelio Zonghi maestro delle scienze ausiliarie della storia*, in *Protagonisti della cultura storica fabrianese*, a cura di G. Castagnari, Fabriano: Cassa di risparmio di Fabriano e Cupramontana, pp. 83-113.
- Regolamento interno per l'Esposizione regionale marchigiana, agosto-ottobre 1905 approvato nelle sedute 29 giugno e 2 luglio 1904 (1904)*, Macerata: Unione Cattolica Tipografica.
- Regolamento interno per l'esposizione regionale marchigiana, agosto-ottobre 1905 (1905)*, Macerata: Tipografia Topi.
- Sul riordinamento degli Archivi di Stato (1870)*, Relazione della Commissione istituita dai Ministri dell'Interno e della Pubblica Istruzione con decreto 15 marzo 1870 (Commissione Cibrario), disponibile in formato digitale: <<http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/Studi/cibrario.pdf>>.
- Ricci E. (1905-1906), *Avvertenza*, «Studi Marchigiani», 1-2, pp. III-VIII.
«Rivista marchigiana illustrata: periodico mensile», n. 1-2 (gennaio-febbraio 1906), n. 10 (ottobre 1909), Roma: Filiziani.
- Sabbatucci Severini P. (1987), *L'«aurea mediocritas»: le Marche attraverso le statistiche, le inchieste e il dibattito politico-economico*, in Anselmi 1987, pp. 207-239.
- Sebastiani E. (1904), *Genesi concetto e natura giuridica degli Archivi di Stato in Italia*, Torino: Bocca 1904 (estratto da «Rivista italiana per le scienze giuridiche», 37, fasc. 1-4).
- Sestan E. (1991), *L'erudizione storica in Italia*, in Id., *Scritti vari*, III. *Storiografia dell'Otto e Novecento*, a cura di G. Pinto, Firenze: Le lettere, pp. 3-31 (ediz. orig.: in *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana: 1896-1946. Scritti in onore di Benedetto Croce per il suo ottantesimo anniversario*, a cura di C. Antoni, R. Mattioli, Napoli: Edizioni scientifiche italiane).
- Sorcinelli P. (2001), *La questione della «media Italia» e il centralismo giolittiano*, in *Storia dell'autonomia in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Varni, Bologna: il Mulino, pp. 179-189.
- Tursi A. (1965), *Scritti di Gino Luzzatto*, «Nuova Rivista Storica», LXIX, fasc. I-II, pp. 185-211.

- Villani V., a cura di (2005-2007), *Istituzioni e statuti comunali nella Marca d'Ancona: dalle origini alla maturità (secoli XI-XIV)*, Ancona: Deputazione di storia patria per le Marche (2 voll.).
- Zanni Rosiello I. (1987), *Archivi e memoria storica*, Bologna: Il mulino.
- Zdekauer L. (1898), *Sulla importanza che ha la diplomatica nelle ricerche di storia del diritto italiano: discorso inaugurale letto nella R. Università di Macerata il 7 novembre 1897*, Macerata: Tipografia Bianchini.
- Zdekauer L. (1899), *Schema delle lezioni di paleografia e diplomatica dettate agli scolari di giurisprudenza nella R. Università di Macerata, anno scolastico 1898-99*, Macerata: Tipografia Mancini.
- Zdekauer L. (1903), *Sulla compilazione di un codice diplomatico della Marca d'Ancona*, «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», III, pp. 193-211.
- Zdekauer L. (1905), *L'archivio del comune di Recanati ed il recente suo ordinamento*, «Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti», V, pp. 5-25.
- Zdekauer L. (1906), *Relazione sulla Mostra degli Archivi (Macerata 1905)*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», n.s., III, pp. 19-29.
- Zdekauer L. (1907), *Sull'ordinamento degli archivi marchigiani*, «Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche», n.s., IV, pp. 463-479.
- [Zdekauer L., Gentiloni Silveri A.] (1898), *Riordinamento dell'archivio priorale del comune di Macerata*, Macerata: Tipografia Mancini.
- Zenobi B.G. (1994), *Le ben regolate città. Modelli politici nel governo delle periferie pontificie in età moderna*, Roma: Bulzoni.

Riconquistare il tempo: la storia, per ripartire

Andrea Merlotti*

Abstract

Il rapporto fra la società contemporanea e il suo passato è stato nell'ultimo decennio al centro delle riflessioni di alcuni dei principali filosofi e sociologi europei. Basti pensare, per esempio, a François Hartog e al suo *Regimi di storicità*, cui si deve la definizione stessa di «presentismo». Drammatici sono stati sulle discipline storiche gli effetti d'una società in cui non è il presente a sacrificarsi per il futuro, ma il futuro a essere sacrificato al presente. Il senso del mestiere dello storico è stato messo in discussione. Ad alcuni, anzi, è sembrato che esso non avesse più alcuna importanza nella società contemporanea. Un discorso ancor più vero nell'Italia di Berlusconi, ove i danni del «presentismo» sono stati aggravati da un quadro socio-politico degradato e degradante. Recuperare un rapporto vivo, politico, col passato costituisce, quindi, la battaglia principale per gli storici. Essi devono aiutare la società a riconquistare il tempo: condizione necessaria per recuperare quella dimensione cronologica, aperta al futuro, dell'agire umano, che è condizione prima per ogni battaglia volta a riformare il presente. Tale politica non può non passare anche attraverso la valorizzazione del patrimonio storico, terreno privilegiato, anzi, di dialogo con le masse contemporanee.

* Andrea Merlotti, Direttore del Centro Studi della Reggia di Venaria, piazza della Repubblica 4, 10078 Venaria Reale (TO), e-mail: andrea.merlotti@gmail.com.

Over the past decade the relation between contemporary society and the past has spurred considerable debate among European philosophers and sociologists. Consider, for example, François Hartog and his *Regime of Historicity*, that provided a definition of “presentism”. Historical disciplines have suffered the effects of a society where it is not the present that is sacrificed for the future, but the future that is forfeited for the present. The very role of the historian has been questioned – and some have dismissed it as irrelevant in contemporary society. In Italy, the damage inflicted by presentism, particularly in the era of Silvio Berlusconi, was made worse by a degraded and degrading socio-political scenario. Restoring a living and political connection with our past is the crucial battle historians are now called to fight. It is their task to help society repossess its time: this is the *conditio sine qua* to retrieve that forward-looking chronological dimension of human action, that is the precondition for any battle aimed to reform the present. Such an undertaking can only be successful through a deeper and wider appreciation of our historical heritage, which is the ideal background to any dialogue with contemporary masses.

Una riflessione sul problema della ricerca storica e sul suo rapporto con i beni culturali nell’Italia d’inizio XXI secolo non può prescindere dalla sua contestualizzazione in un quadro tanto negativo quanto ormai – forse – irreversibile.

Da oltre un ventennio l’Occidente è segnato dalla vittoria – apparentemente inarrestabile – d’un capitalismo de-regolato e trionfante, celato dallo schermo della globalizzazione economica e delle trasformazioni politiche che questa renderebbe necessarie. Il risultato è un clima d’incertezza verso il presente, timore per il futuro ed estraneità verso il passato.

In questo contesto, la situazione italiana ha presentato dei tratti del tutto peculiari, che si spiegano con le particolari vicende storiche del nostro Paese, in cui la decostruzione sociale, comune a quella vissuta dagli altri Stati dell’Occidente, s’è accompagnata a quella politica, causata dalla scomparsa dei partiti che avevano governato per un cinquantennio e dall’emergere di esperienze politiche peculiarmente italiane come *Forza Italia*, il partito-azienda di Silvio Berlusconi, e la *Lega Nord*, un movimento autonomista, con aspetti apertamente secessionisti.

Negli ultimi anni sono stati diversi gli studiosi che si sono cimentati nella ricostruzione della nostra storia più recente. Fra le tante opere apparse, una delle più interessanti mi pare *L’Italia contesa*, dell’antichista Aldo Schiavone, apparsa nel 2009, a ridosso delle elezioni che avevano segnato una nuova vittoria del blocco di centro-destra (destinato a restare al potere sino all’esperienza del governo di quasi-unità nazionale di Mario Monti). Nel volume, Schiavone notava come in Italia si fosse ormai verificato «uno slittamento del recente passato [...] dal piano caldo e attivo della memoria [...] a quello più freddo e lontano della sola storia»; esso aveva cessato così di essere «principio attivo, [...] cifra culturale ed elemento aggregante in grado di stabilire legami ed orientare comportamenti, [...] memoria normativa capace di imporre modi e contenuti del discorso pubblico», per diventare, invece, «un passato prospetticamente

lontano, che non pesa, non vincola, non è più con noi e non riesce a integrare dentro di sé il presente, ma è diventato, irrimediabilmente, solo storia»¹. Una storia, peraltro, per la quale non c'è più posto né nella battaglia politica né tanto meno nella coscienza collettiva.

Il rapporto fra la società contemporanea e il suo passato è oggi al centro di riflessioni che vanno ben al di là del caso italiano, penso per esempio, a un'opera fondamentale come *Regimi di storicità* di François Hartog, cui si deve la stessa definizione di «presentismo», e in cui è ben chiarito il paradosso di una società in cui non è più richiesto che sia il presente a sacrificarsi per il futuro, ma è il futuro a essere sacrificato per il presente². Il rapporto fra questo fenomeno e gli attuali assetti del capitalismo è evidente, tanto che vi è stato chi ha scritto, in modo peraltro assai convincente, di una vera e propria «cronofagia», frutto della globalizzazione³.

Ma se la tirannia dell'immediato è una caratteristica di questo tempo che va ben oltre il nostro Paese, è indubbio che essa in Italia abbia raggiunto un livello altrove difficilmente riscontrabile.

La scomparsa del passato e della storia dall'orizzonte degli italiani è stata colta, infatti, da diversi studiosi come uno dei punti chiave degli anni dell'Italia contemporanea. Santomassimo ha indicato nel «presente interminabile» uno dei tratti identitari del berlusconismo⁴. Carlo Galli, in un bel libro sul disimpegno delle classi dirigenti italiane, ha descritto un «eterno presente», in cui «la cultura non conta»⁵ e in cui eroi (e simboli) sono i personaggi dei *reality*. Salvatore Settis, nel suo recente *Azione popolare*, ha a sua volta colto nel «presentismo fatalista» e «disperato» la ragione dell'incapacità di ogni reale cambiamento⁶. D'altra parte, come ricorda bene proprio Settis, era stato uno dei migliori ministri italiani degli ultimi anni, Tommaso Padoa Schioppa, a scrivere, in un libro apparso pochi mesi prima della sua morte, che alle radici della crisi attuale era una «totale alterazione della scala temporale di gran parte del nostro vivere»⁷.

Non a caso, nessuna delle forze politiche apparse dopo *Tangentopoli* ha sentito il bisogno di elaborare una nuova interpretazione della storia d'Italia: una differenza marcata rispetto ai partiti della Prima Repubblica, che inquadravano il loro agire politico all'interno di una visione assai ben definita della storia del Paese e del loro ruolo in esse.

Al contrario, non sono mancate polemiche che hanno interessato la storia, ma a un livello decisamente più basso se non volgare. Penso, *in primis*, a quelle

¹ Schiavone 2009, p. 12.

² Hartog 2007.

³ Paolucci 2003.

⁴ Santomassimo 2011, p. 3.

⁵ Galli 2012, p. 109.

⁶ Settis 2012, pp. 199 e 201.

⁷ Padoa Schioppa 2009.

assai aspre, contro i libri di testo. Nel 2001 fu il presidente del Lazio, l'ex-missino Francesco Storace, ad approvare una mozione che chiedeva l'istituzione di una «commissione di esperti che svolg[esse] un'analisi attenta dei testi scolastici», dando origine a un dibattito abbastanza intenso, che vide coinvolti esponenti di spicco di diversi partiti⁸. Dieci anni dopo, nell'aprile del 2011, fu un gruppo di parlamentari, guidato dall'ex presentatrice televisiva Gabriella Carlucci, a chiedere al Parlamento la nomina d'una «Commissione parlamentare d'inchiesta sull'imparzialità dei libri scolastici»; in quell'occasione l'onorevole Emerenzio Barbieri chiese che la commissione, identificati «i testi faziosi», potesse ordinare ai loro autori di «adeguarli», pena il ritiro dal mercato⁹. Da notare come la vicenda cadesse nel pieno delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'Unità nazionale, in cui le forze politiche han brillato per la loro assenza, in particolare – situazione inimmaginabile in qualsiasi altro Stato europeo – quelle di governo. A questo proposito, Galli della Loggia ha scritto

non resta che prendere atto che l'Italia – a dispetto di tutte le migliori intenzioni delle sue istituzioni, e a dispetto del fatto che ormai anche la sinistra s'identifica perlopiù con la nazione e la patria – resta, nel 150esimo anniversario della sua unità, un Paese spiritualmente diviso, con un rapporto intimamente polemico e dunque infelice con il proprio passato. Un Paese che non si stanca di proiettare su tale passato le proprie divisioni attuali e di alimentarle grazie alla manipolazione dello stesso¹⁰.

Sono state due realtà politicamente marginali, semmai, a sviluppare una storiografia – almeno nel senso più letterale di *scritti di storia* – volutamente e violentemente alternativa a quella giudicata ufficiale. Mi riferisco da una parte ai gruppi di cattolici conservatori, in primis *Alleanza cattolica* con il suo Istituto di studi sulle Insorgenze e la rivista «Annali italiani»; dall'altra alla galassia neoborbonica, le cui teorie hanno raggiunto il grande pubblico proprio in occasione del 150esimo, in specie con le opere di Pino Aprile. L'anti-Risorgimento e la lotta contro lo Stato unitario sono stati elemento comune a entrambe le esperienze: non a caso le loro teorie hanno trovato eco anche in settori della *Lega nord*, che ne hanno ripreso – non saprei dire quanto consapevolmente – alcune delle linee di fondo.

Elemento comune di questa pseudo-storiografia – costituita nel migliore dei casi da giornalisti se non da professionisti dei più svariati mestieri giunti all'età della pensione – è la critica, spesso violenta, agli storici di professione, giudicati solitamente poco più che funzionari di partito, incaricati di diffondere la *vulgata* storica del potere istituzionale.

In tale critica essa ha potuto contare su un quadro sociale quanto mai favorevole. Come è stato notato, infatti, nel berlusconismo è stata centrale «la

⁸ La vicenda è stata ricostruita in Baldissara 2001.

⁹ Conti 2011; Migliozi 2011.

¹⁰ Galli della Loggia 2013.

riduzione del potere e dell'influenza delle *élites* tradizionali, particolarmente di quelle che hanno una caratura intellettuale e una finalità pubblica». Berlusconi, scrive Galli, «è la ribellione delle masse, il trionfo del *common man* contro ogni distinzione [...] rappresenta l'Italia che non crede in alcuna qualità, ma [...] solo nella quantità [...]; un'Italia invertebrata che non ama [...] le élites [...] fondate sull'eccellenza, sul merito, sulla capacità di elaborare una forma sociale distinta»¹¹. Questo elemento era stato presente sin dalla comparsa sulla scena politica italiana del movimento berlusconiano. Già Peppino Ortoleva in un bel libro del 1995 notava come le elezioni dell'anno precedente, che avevano visto la prima vittoria del Cavaliere, avessero segnato l'emergere di «un atteggiamento di forte ostilità nei confronti degli intellettuali», «espressione di una società post-intellettuale, che [aveva] perso ogni timore reverenziale per le professioni colte, senza acquistare il gusto del sapere in sé»¹². Si trattava d'un elemento nuovo, giacché in Italia l'anti-intellettualismo non aveva avuto particolare importanza sulla scena politica (a differenza, per esempio, di quanto accadeva negli Stati Uniti)¹³. In questo contesto va inserito anche l'uso dispregiativo del termine “professore” cui Berlusconi ha abituato gli italiani, peraltro, non senza aver dichiarato di aver potuto egli stesso diventare professore, ma di non averlo voluto fare¹⁴. I professori sono sempre stati suoi aspri avversari: dalla “Rai dei Professori” del 1994 sino al “governo dei professori” del 2012. E “professore” era definito per antonomasia Romano Prodi, unico leader del centro-sinistra che sia riuscito a batterlo.

D'altronde, sin dagli anni '80 la figura dell'intellettuale ha subito una profonda trasformazione, che si è accompagnata alla perdita di gran parte del prestigio sociale di cui aveva goduto sino ad allora. S'è assistito, infatti, alla progressiva scomparsa dell'intellettuale-funzionario e al parallelo emergere di quello che proporrei di definire l'intellettuale-consulente. Lungi dall'esser parte attiva del ceto dirigente, l'intellettuale-consulente – ossimoro rivelatore d'una evidente involuzione del ruolo – mantiene un rapporto con questo unicamente in quanto detentore d'un sapere, che, ridotto a mera pratica, viene messo sul mercato e offerto al «principe» di turno. Questi lo acquista, come una qualsiasi altra merce, escludendo poi l'intellettuale dalle decisioni che contano in merito all'uso che di tale sapere viene compiuto.

¹¹ Galli 2012, p. 101.

¹² Ortoleva 1995, pp. 118-119.

¹³ Quasi contemporaneamente ad Ortoleva, anche Pierluigi Battista notava lo frattura – un vero e proprio scontro irrimediabile – fra intellettuali e berlusconismo: questo, nelle parole del giornalista, divenne «la rappresentazione vivente [...] del naufragio del ceto dei colti con velleità educative, della sofferenza autentica che gli intellettuali hanno vissuto nel decennio peggiore della loro vita: decennio di vocazioni pedagogiche distrutte, di sogni egemonici definitivamente infranti». Cfr. Battista 1994.

¹⁴ Dichiarazione rilasciata a «Panorama» il 10 giugno 2005, riportata in Gomez, Travaglio 2006.

Mi pare importante notare che in Italia in questo passaggio hanno svolto un ruolo centrale gli enti pubblici locali, in particolare le Regioni, istituite nel 1970, e di lì a poco organizzatrici, tramite gli assessorati alla cultura (ma non solo), di politiche culturali tanto varie quanto pervasive, che ne hanno fatto una sorta di nuovo principe per l'intellettuale.

La costituzione delle Regioni ha avuto conseguenze anche sulla ricerca storica: fu solo dopo la trasformazione in soggetto politico di ciò che sino ad allora era stato solo un concetto statistico-amministrativo, che la regione divenne oggetto di analisi storiografica. Inizialmente ciò avvenne in relazione alla storia post-unitaria: pionieristica fu, in questo senso, la *Storia d'Italia* dell'Einaudi, che nel 1977 iniziò una sotto-collana dedicata a *Le regioni dall'Unità a oggi*, che dopo oltre trent'anni ha quasi completato il suo progetto. Per la storia precedente l'unità, si preferiva ancora la categoria degli antichi stati: esemplare il caso della *Storia d'Italia*, che la casa editrice torinese UTET affidava negli stessi anni del progetto einaudiano a Giuseppe Galasso. A partire dagli anni '80, però, le regioni hanno cominciato ad assumere una committenza diretta di opere storiche, nello sforzo di dare basi culturali alla loro identità. In virtù di ciò, la regione non è divenuta solo uno dei più forti elementi identitari nell'Italia contemporanea, ma ha favorito l'affermazione di una storiografia regionale, in precedenza inesistente, di cui una delle manifestazioni più interessanti è probabilmente la collana di storie regionali che, a inizio XXI secolo, la casa editrice Laterza ha iniziato a realizzare per il mondo scolastico.

Tornando alla figura dell'intellettuale-consulente, va detto che questi è indispensabile alle politiche di «*démocratisation culturelle*» per riprendere l'espressione usate da Marc Fumaroli nel suo celebre *l'État culturel*¹⁵. Il suo sapere è, infatti, necessario per realizzare mostre ed eventi, solo che questi ormai sono sempre più spesso un fatto politico, prima che culturale (e persino prima che estetico). Egli deve quindi fornire gli strumenti per consentirne la realizzazione, ma non partecipa – almeno in linea di principio – alle decisioni strategiche, confinate a un livello cui non è ammesso. In fondo, non è altro che una delle tante dimostrazioni della celebre definizione di Bourdieu degli intellettuali contemporanei come «*frazione dominata della classe dominante*». Inoltre gli intellettuali nelle loro trasformazioni più recenti hanno perso il ruolo d'intermediario fra le classi sociali, assunto, semmai, dai giornalisti, *in primis* da quelli televisivi¹⁶: l'«*élite senza sapere*»¹⁷ s'è affermata come il «*nuovo clero del capitalismo mondializzato*», per riprendere l'espressione di Preve. D'altronde, in un mondo in cui la comunicazione dei mass-media è ormai indipendente da ogni contenuto e si configura più coi tratti della propaganda che con quelli

¹⁵ Fumaroli 1991.

¹⁶ Si veda in proposito Preve 1997-1998.

¹⁷ Riprendo l'espressione dal felice titolo di Buon anno 1988.

dell'informazione¹⁸, lo storico e la sua ricerca, che pur fra mille dubbi tende di per sé stessa a costruire codici di interpretazione del tempo, non può non avere il suo nemico naturale in una comunicazione il cui scopo «è favorire l'annullamento di ogni certezza» come di ogni differenza, uccidendo così la possibilità di un pensiero, soprattutto di quello critico¹⁹.

Questo aiuta a capire perché sebbene la storia sia oggetto di molte opere di divulgazione – sia a stampa sia a video –, gli storici trovino grande difficoltà a inserirsi nei codici di comunicazione da questi richiesti. Ciò, tuttavia, non deve nascondere che spesso tale attività di divulgazione è ignorata, se non apertamente avversata, dagli storici di professione per ragioni squisitamente accademiche.

È importante notare che fenomeni come il modificarsi del ruolo dell'intellettuale e la denigrazione della figura del professore (e dei saperi di cui questi sono portatori) sono solo alcuni dei punti in cui, come hanno notato – quasi simultaneamente – Mario Perniola e Valerio Magrelli²⁰, Berlusconi non ha fatto che riprendere direttamente le linee di tanto pensiero del Sessantotto. Il bel *pamphlet* di Perniola *Berlusconi e il '68 realizzato* è estremamente efficace nel descrivere quanto successo:

La ragione più profonda dell'invenzione dell'Università moderna è di carattere sociale e riguarda il nesso indissolubile fra la scienza e le professioni: in teoria tutti devono avere la possibilità di poter entrare a far parte della classe dirigente e della borghesia [...]. L'Università è lo strumento fondamentale attraverso cui la borghesia conquista l'egemonia socio-politica a danno della nobiltà. Essa è la base della mobilità sociale, la quale ovviamente implica una selezione rigorosa. La questione universitaria ha un'enorme importanza politico-sociale, perché dal sistema scientifico-professionale dipende l'esistenza stessa della borghesia produttiva e in ultima analisi della democrazia [...]. Tutto questo bel sistema [...] entrò in crisi nel Sessantotto. Si cercò di restaurarlo nei primi anni Ottanta [...], ma a partire dal 1996 fu smantellato via via dai vari governi fino a non lasciare nemmeno le rovine. Perché? La risposta è semplice: l'esistenza della borghesia non serve più al capitalismo, il quale oggi trova nella classe media un ostacolo all'espansione straripante del modello neo liberistico²¹.

Lungi dall'essere un'estemporanea provocazione, lo scritto di Perniola s'inserisce in una linea interpretativa, attenta e convincente, espressa da diversi intellettuali europei, che insiste sul legame fra Sessantotto e capitalismo neo-liberista. Il populismo berlusconiano ha un cuore se non antico, quindi, vecchio almeno di quarant'anni e la decostruzione sociale del Paese, di cui è protagonista (ma non unico attore), può dirsi più la realizzazione di alcuni ideali del Sessantotto che non la loro nemesi. Ciò, fra l'altro, aiuta a comprendere

¹⁸ Perniola 2004.

¹⁹ Ivi, p. 104. «Di tutte le mistificazioni della comunicazione indubbiamente la più grande è stata quella di presentarsi sotto le insegne del progressismo democratico, mentre costituisce la configurazione compiuta dell'oscurantismo populistico», ivi, p. 6.

²⁰ Perniola 2011; Magrelli 2011.

²¹ Perniola 2011, p. 20.

assai bene certi passaggi di campo, che altrimenti apparirebbero fin troppo acrobatici: l'individualismo dei *baby-boomer*, espresso sul piano politico dal Sessantotto, si è poi trasferito nel Craxismo e da questo nel berlusconismo, non senza trovare anche una propria espressione filosofica nella categoria di *post-moderno*, che ha cantato *La fine della modernità*, per citare l'opera più nota di Vattimo, aedo del post-modernismo italo²².

Il continuismo fra alcune delle lotte degli anni '60 e '70 e le politiche del capitalismo neo-liberale aiuta anche a capire perché la sinistra (o, almeno, una parte di questa) dopo la crisi del 1989-1992, pur presentandosi come il nemico ontologico del berlusconismo, non si sia per questo mai veramente opposta alla realizzazione del disegno neo-capitalista. Non si deve dimenticare, infatti, che le sciagurate riforme della scuola e dell'università non sono state realizzate (o, almeno, non solo) da uomini di Berlusconi, ma da esponenti di spicco della sinistra, come lo storico Luigi Berlinguer e il linguista Tullio De Mauro. «La sinistra ha demolito l'università», favorendo «un'uguaglianza verso il basso che si è opposta a ogni elevazione culturale», scrive senza mezzi termini Carandini, a lungo esponente del Partito Comunista Italiano e certo non sospetto di simpatie verso il politico di Arcore²³.

Per quanto concerne la storia, va certo ricordato che fu un governo di centro sinistra – il secondo governo Amato (2000-2001) – a voler modificare radicalmente i programmi scolastici di storia, adeguandoli alla *World history*. Tale vicenda segnò profondamente la storiografia italiana, generando un dibattito dai tratti anche drammatici, che coinvolse alcune delle principali figure della ricerca storica nel nostro paese. In questa sede mi limito a notare che alla base dell'operazione non era solo la volontà di superare l'insegnamento d'una storia giudicata nazionalistica ed eurocentrica, a favore di quello «di una storia mondiale, apolitica e, per definizione, pacifista», ma anche – e soprattutto – di separare la storia «dalle funzioni civiche che le sono state attribuite sin ora», negando – e anzi combattendo – l'idea che questa «sia uno strumento [...] di formazione etico-politica che ha come obiettivo l'identità italiana, sullo sfondo di quella europea»²⁴. Contro il ministro Tullio De Mauro e la commissione da questi nominata scesero allora in campo alcuni dei maggiori storici italiani, il quali redassero un manifesto intitolato, significativamente, *Insegnamento della storia e identità europea*. In esso gli storici invitavano «evitare il rischio che la pur necessaria visione mondiale dello sviluppo storico pregiudic[asse] la piena valorizzazione dell'identità culturale italiana ed europea»²⁵. Ciò nonostante,

²² Vattimo 1985.

²³ Carandini 2012a, p. 47.

²⁴ Le citazioni sono di Luigi Cajani, fra i protagonisti del progetto di riforma De Mauro, e si trovano in Musci 2004. Cfr. anche Cajani 2004 e 2008.

²⁵ Conti 2001. Firmatari erano: Gaetano Arfé, Girolamo Arnaldi, Francesco Barbagallo, Giuseppe Barone, Giovanni Belardelli, Luciano Canfora, Giorgio Chittolini, Giorgio Cracco, Franco Della Peruta, Mario Del Treppo, Angelo D'Orsi, Massimo Firpo, Giuseppe Galasso, Ernesto Galli

De Mauro accolse solo pochi correttivi e la riforma sarebbe entrata in vigore, se non fosse stata cancellata dalla caduta del governo, ma certo il dibattito che essa suscitò fu di grande interesse e proseguì, su diversi fronti, per oltre un decennio, saldandosi, fra l'altro, alle riflessioni sull'uso politico della storia²⁶. Sarebbe interessante cogliere come vent'anni di riforme del sistema scolastico e universitario italiano abbiano inciso su forme e modi dell'insegnamento della storia, ma questo porterebbe troppo lontano. Certo non posso non constatare amaramente che il risultato dopo tanto discutere è che oggi gli studenti non hanno certo iniziato a conoscere la storia del mondo, ma hanno sicuramente smesso di conoscere alcuni punti centrali di quella italiana, evidentemente non più ritenuti parte del bagaglio di conoscenze necessarie per un cittadino degno di questo nome. Nel curriculum scolastico di storia attualmente in vigore, nel primo ciclo (quello obbligatorio) il periodo dal Rinascimento al Barocco – la cui centralità per comprendere non solo la storia *stricto sensu*, ma il patrimonio culturale del nostro Paese è semplicemente ovvia – è studiato unicamente fra la prima e la seconda media, all'interno d'un programma che parte dai regni romano-barbarici e giunge alle soglie della Prima guerra mondiale. Solo chi proseguirà gli studi nel secondo ciclo avrà la possibilità di riprendere la trattazione di tale epoca, ma sempre nell'arco di un biennio dedicato alla storia dell'umanità dall'anno 1000 al 1900. Il che vuole dire che, in linea di principio, la storia dal 1450 al 1900 – dal Rinascimento al Barocco, dall'Illuminismo al Risorgimento – si farà in un solo anno, in cui le ore d'insegnamento – vale la pena ricordarlo – sono all'incirca 50. Certo, saranno possibili dialoghi con altre discipline – italiano e geografia *in primis* -, ma i programmi ministeriali non comprendono temi come il Rinascimento fra i nuclei tematici obbligatori, bensì solo fra quelli che sarebbe «opportuno» affrontare in modo interdisciplinare. Tutto ciò, mentre entrambi i cicli si chiuderanno con un intero anno dedicato al Novecento²⁷.

In che modo, con programmi siffatti, si possa pensare di dare ai futuri cittadini italiani – soprattutto a quelli che si fermeranno al primo ciclo scolastico – le

Della Loggia, Carlo Ghisalberti, Aurelio Lepre, Paolo Macry, Francesco Malgeri, Luigi Masella, Francesco Perfetti, Giuliano Procacci, Paolo Prodi, Gabriella Rossetti, Alfonso Scirocco, Giuseppe Sergi, Marco Tangheroni, Nicola Tranfaglia, Francesco Traniello, Gian Maria Varanini, Pasquale Villani, Rosario Villari, Cinzio Violante, Giovanni Vitolo. Come si vede, esso univa storici dei più diversi fronti politici, uniti però in una comune difesa della disciplina.

²⁶ Si vedano, per limitarmi a pochi recenti esempi, Caffiero, Procaccia 2008; Sergi 2010, Canfora 2010.

²⁷ Mi riferisco al Regolamento per il primo ciclo fissato dal ministro Profumo il 16 novembre 2012 e dal D.P.R. del 15 marzo 2010 (compreso nella riforma del ministro Gelmini) che regola il secondo ciclo d'istruzione. Ho tratto questi dati dal documento elaborato dalla Sisem (Società italiana per lo studio dell'età moderna) in occasione dell'assemblea di Palermo (22-23 marzo 2013), dedicata al tema *Formazione degli insegnanti e didattica della storia*. Essi si possono scaricare da: <http://www.stmoderna.it/Questioni-Didattica/Fii_FormazInizialeDett.aspx?id=10&type=4>, 19.10.2013.

basi necessarie per vivere pienamente la propria identità italiana ed europea e, per il tema che qui interessa, per poter comprendere il patrimonio culturale nel quale si troveranno a vivere resta difficile da comprendere.

Quel che certo è che, con questo tipo di programmi scolastici, non si fermerà certo quella rinuncia al passato e alla storia su cui, come visto, tanti commentatori hanno insistito come cifra interpretativa degli ultimi decenni. D'altronde questo fenomeno, pur presentando tratti peculiari legati alle vicende politiche del nostro Paese, deve esser almeno in parte ricondotto a un contesto più ampio. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che negli ultimi anni non solo una parte della cultura scientifica ha apertamente messo in discussione il concetto di tempo²⁸, ma che lo sviluppo delle tecnologie di massa dovute all'affermarsi di internet ha portato alla diffusione d'una tendenza anti-cronologica, che certo non ha fatto bene alla storia. Come notava Paolo Prodi, commentando una triste affermazione di Negroponte,

nella civiltà telematica spesso la storia non è vista soltanto come un peso che frena la spinta delle nuove generazioni verso il futuro [...] ma diventa ostacolo da eliminare [...]. Per creare le cellule di questo organismo si combatte l'individuo occidentale come non omogeneo e non assimilabile al nuovo: la rete, secondo questi schemi, non è basata sull'individuo occidentale, come noi lo conosciamo, ma sul gruppo²⁹.

Nel frattempo, tuttavia, va detto che ormai alcuni guru di internet sono passati da una visione della storia come alterità (inutile e sorpassata) rispetto al mondo della rete, a una in cui questa e la storia finiscono con coincidere: è la tesi, fra gli altri, dell'imprenditore Gianroberto Casaleggio che in un suo testo del 2010 ha affermato che «appare evidente che la storia di Internet e la Storia con la “S” maiuscola stanno confluendo fino a diventare la stessa cosa»³⁰.

Proprio Prodi, in una lucida e densa raccolta di saggi uscita di recente, dal titolo *Storia moderna o genesi della modernità?*, ha posto al centro della sua riflessione nodi delicatissimi e cruciali per uno storico, in particolare quello del ruolo dello storico nell'età della globalizzazione. Le riflessioni di Prodi sono amare. Egli, infatti, sostiene che si sia ormai di fronte alla «fine della storia come fondamento dell'educazione delle nuove generazioni mentre avanzano ogni giorno le discipline *senza tempo*, da quelle psicologiche e sociologiche a quella della comunicazione»³¹. Riprendendo, anzi, una tesi avanzata dallo

²⁸ Mi limito a citare il volume del fisico inglese Barbour 2005, che ha avuto vasta eco anche sulla stampa generalista.

²⁹ Prodi 2006, p. 77; ora in Prodi 2012, p. 203. La frase di Nicholas Negroponte che ha generato il commento di Prodi è: «Ho sempre odiato la storia. È una valigia pesante ed inutile», pronunciata in un convegno tenutosi a Napoli il 23 giugno 1995. Essa è citata in Colombo 1995.

³⁰ G. Casaleggio, *I dieci anni che sconvolsero il mondo*, caricato su Youtube il 26 marzo 2010 e leggibile anche all'indirizzo web <http://www.casaleggio.it/2010/03/il_primo_decennio_di_questo.php>, 19.10.2013.

³¹ Prodi 2012, p. 175.

storico tedesco Wolfgang Reinhard nel 2001, Prodi sostiene che lo storico sia ormai totalmente libero dal potere, per la semplice ragione che al potere questi non interessa assolutamente più. Egli è ormai come un *Hofnarr*, un buffone di corte, che può dire anche verità sgradite, perché non interessano nessuno.

Si apre dunque per la storia tradizionalmente usata come legittimazione una nuova possibilità, – sostiene Prodi – diventare uno strumento di delegittimazione. Lo storico, come afferma Reinhard, è un buffone di corte che può dichiarare cose indigeste ai potenti di turno, sapendo bene che, dopo, la “società della menzogna” travolge tutto; pur tuttavia gli rimane ancora questa possibilità. Credo anch’io che gli storici siano degli *Hofnarren*, perché hanno perso tutto il loro potere³².

Onestamente, non voglio accettare che quello che resta allo storico sia o assumere una funzione di delegittimazione, peraltro condannata all’inutilità³³, o aderire ai principi d’una *world history* che non è certo meno politica degli approcci che intende combattere, ma che, ispirandosi al raggiungimento di altissimi (e quindi di per sé irraggiungibili) obiettivi, finisce per rinunciare a ogni etica di responsabilità nella creazione di un cittadino consapevole. D’altronde, lo stesso potere, abbiamo visto, preferisce servirsi ormai di altre discipline, perlopiù accomunate dalla caratteristica di prescindere dal tempo, elaborando modelli meta-storici³⁴.

La crisi della storia e con essa del ruolo degli storici è chiara e inoppugnabile. Il rischio che sir John Elliot paventava già nel 1991, in un discorso tenuto ad Oxford, che la società occidentale diventasse «largamente e sempre più una società astorica» pare essersi almeno in parte avverato³⁵. Questo non può stupire: se il capitalismo neo-liberale ha bisogno che manchi un senso collettivo del futuro per convincere il cittadino-consumatore che la realizzazione della felicità passa unicamente attraverso il soddisfacimento dei propri bisogni individuali, per far ciò deve annullare anche l’altro termine dell’asse temporale ed ha, quindi, la necessità di cancellare il senso d’appartenenza ad un passato collettivo³⁶, se non per quegli aspetti folklorici che sono occasione di svago, ma non di riflessione. Sta in ciò, a mio parere, la vera radice di quell’«oblio della

³² Prodi 2012, p. 228.

³³ È questa la tesi di Reinhard 2002.

³⁴ Si tratta d’una crisi che, peraltro, riguarda l’intero settore delle discipline umanistiche. Basti pensare a come gli esponenti di queste siano probabilmente gli interlocutori meno considerati per i progetti di riforme universitarie, in cui spadroneggiano, invece, gli economisti, vere vestali nel capitalismo neo-liberista, che sta cercando (parrebbe con successo) di far tornare l’università a essere un realtà professionalizzante, utile alle imprese (come ripetuto da quasi tutti i ministri succedutisi in questi anni). Per coloro che ambiscono a raggiungere questo risultato, il numero degli umanisti sarà sempre troppo alto. Su questi temi si vedano le riflessioni di Francesco Sylos Labini, facilmente reperibili sul sito <<http://www.roars.it>>, vera miniera di acute riflessioni sullo stato della ricerca nel nostro Paese.

³⁵ Chittolini 2003, p. 333.

³⁶ Cfr., per esempio, De Rita, Galdo 2011, p. 21, dove i due autori riflettono sulle conseguenze di una «politica schiacciata sul presente».

storia» che il già citato Carandini ha identificato come la principale «ragione del nostro decadimento culturale»³⁷.

Reagire a questa situazione non può non esser un imperativo degli storici. Se essi vogliono dare ancora un senso alla loro professione devono riprendere il percorso di costruzione della modernità, ben sapendo che questo sarà per molto tempo un discorso perdente. E quando parlo di storici non intendo solo gli storici puri, ma anche gli storici dell'arte, dell'architettura, della musica e della letteratura: tutti coloro che partecipano, a diverso modo (ma questo non vuol dire – o non dovrebbe voler dire – con diversa consapevolezza), a una disciplina che ha il proprio oggetto nell'uomo e nelle sue opere attraverso il tempo. Rompere la tirannia del tempo presente, reagire agli stereotipi malsani del post-modernismo da salotto, tornare ad accettare e a vivere la storia: un obiettivo ambizioso, ma che mi pare l'unico vero compito per il quale gli storici dovrebbero lottare nei prossimi decenni. Più di altre discipline, la storia può permettere la riapertura di quel rapporto spezzato fra intellettuali e popolo senza il quale, come notava Schiavone, non sarà possibile alcuna vera uscita da questa terribile fase della nostra storia (cercando, contestualmente, di ridare un senso alle stesse categorie che ho appena usato con la consapevolezza di tutta la loro odierna ambiguità)³⁸.

In questa azione, credo fondamentale un nuovo rapporto fra gli storici puri e i beni culturali, la cui «trama essenziale»³⁹ è innanzitutto la storia.

Gli storici dovrebbero reclamare con forza la congruità e l'importanza delle loro competenze per la valorizzazione dei beni culturali, molti dei quali sono anche degli spazi storici, portatori d'una specificità e d'una identità alla base del nostro senso di cittadinanza. Personalmente, l'esperienza di molti anni di lavoro a contatto con Direzioni generali e Soprintendenze mi ha convinto della grande utilità che avrebbe il coinvolgimento nelle file del loro personale di storici puri, chiamati a operare accanto agli storici dell'arte. Una sinergia di saperi che, fra l'altro, avrebbe il vantaggio di garantire maggiore consapevolezza euristica al passaggio da «una concezione estetica (alla Argan, alla Brandi) [...] del patrimonio e della conservazione» a una «concezione topografica [...] dove la dimensione contestuale si frappone tra le opere da una parte e l'ambiente dall'altro, collegando le prime al secondo in modo complesso, e quindi storico, e non in modo elementare e pertanto naturalistico»⁴⁰.

Gli storici, inoltre, dovrebbero lottare per una nuova valorizzazione della propria disciplina, intesa essa stessa come patrimonio culturale. Come notavano Carandini e Galli della Loggia nel 2011, sebbene la Costituzione della Repubblica Italiana tuteli il patrimonio «storico e artistico» della nazione, nella

³⁷ Carandini 2012a, p. 18.

³⁸ Schiavone 2009, p. 8.

³⁹ Carandini 2012b, p. 80.

⁴⁰ Ivi, pp. 80-81.

pratica dei musei «ha prevalso fino ad oggi l'aspetto estetico, fino al punto che il primo ha divorato il secondo», quello storico⁴¹. La riflessione dei due studiosi nasceva all'interno della proposta di realizzare un museo della storia d'Italia, un «edificio della memoria» riempito da arte, letteratura, istituzioni, ma anche dalla vita quotidiana, dagli scontri e dai conflitti, come in altri Paesi europei si è realizzato. Tale proposta non ha avuto l'accoglienza che avrebbe meritato, neppure dagli storici, che avrebbero dovuto vedere in essa lo spunto per una nuova visione del proprio ruolo sociale. Personalmente, non solo concordo pienamente con essa e ritengo sia ancora assai attuale⁴², ma credo andrebbe ripresa anche sul piano della storia urbana. Il Paese dalle cento città, infatti, non solo non ha un unico museo nazionale della propria storia, ma neppure musei sulle storie delle sue maggiori città, che pure costituiscono per secoli mete predilette per la formazione delle élites europee proprio in quanto musei a cielo aperto e mirabili sintesi di antichità e modernità⁴³.

È importante notare, ancora, che la crisi che ha investito la storia non ha diminuito la domanda di storia proveniente dalla società. I sempre più numerosi libri scritti da giornalisti-divulgatori, le riviste nelle edicole, la fortuna dei programmi televisivi e dei canali tematici, il successo delle (poche, troppo poche) mostre storiche: sono tutti segnali, che lo dimostrano in modo quanto mai evidente. Il paradosso è che tutte queste cose non sono realizzate da storici (se non in rarissimi casi). Alla domanda di storia proveniente dalla società non risponde, infatti, la professione che sarebbe deputata a farlo, ma un insieme di dilettanti – più o meno adeguati – che, nel migliore dei casi, cercano di leggere le opere degli storici o di servirsi di essi almeno come consulenti. Una situazione ancor più paradossale, se solo si pone mente alla quantità di dottori di ricerca in storia, che non potendo accedere all'insegnamento o all'università potrebbero trovare nel dialogo con la società un'ampia serie di opportunità lavorative. Ma ciò non accade perché da una parte l'università non li ha preparati ad affrontare le difficoltà che una tale sfida comporta, dall'altra perché il mondo del lavoro li vede portatori di tutti i difetti attribuiti solitamente al mondo accademico. La mia esperienza ormai più che decennale alla Reggia di Venaria mi insegna che il pubblico è molto interessato alla storia, forse anche più, sia detto *sine ira ac studio*, che all'arte. Il bisogno di reagire al presentismo dilagante è assai più radicato di quanto non si pensi e la storia offre la più ovvia e più forte

⁴¹ Carandini, Galli della Loggia 2011.

⁴² Nel 2011, nell'ambito delle celebrazioni del 150° dell'Unità d'Italia, ho promosso un incontro a Torino, che ha visto coinvolti oltre a Galli della Loggia anche storici come Walter Barberis e Aldo Schiavone. Nonostante un'ottima risposta da parte del pubblico, l'occasione fu totalmente trascurata dai media, confermando la mancata comprensione da parte di questi dell'importanza del tema in discussione.

⁴³ L'impossibilità (o incapacità) di realizzare in oltre un secolo di discussioni un museo della storia di Torino è un esempio delle difficoltà poste ad un approccio che non sia unicamente artistico. Si veda in proposito Martini 2008.

delle risposte. Usare le mostre per rispondere a questo bisogno è una strada che dovrebbe esser percorsa con maggior forza e determinazione, anche se non si può certo pensare che ciò basti a quella sempre più drammaticamente necessaria opera di ripristino d'una cultura condivisa, che né scuola né università sembrano oggi in grado di garantire.

Tornando al tema da cui ho preso le mosse, va detto che la maggior parte degli autori citati vedono quale punto di partenza necessario per la ripresa culturale e sociale del Paese il ritorno ad alcuni dei valori borghesi messi in crisi nell'ultimo quarantennio⁴⁴. Fra tali valori mi pare vada posto anche il ruolo civile della storia, difeso sia da alcuni aspetti della sempre più dominante *world history* sia dalla strumentalizzazione di più bassa lega (come quella fatta propria dai gruppi, marginali ma rumorosi, cui ho fatto cenno sopra). Mai come oggi agli italiani serve la loro storia. Eppure mai come oggi la storia è stata debole e gli storici rassegnati. Mi piace pensare che gli storici – almeno quelli più giovani e meno cinici – sappiano ritrovare una visione, un senso alto della loro scelta professionale e riprendere quella battaglia per la modernità, che mai come oggi appare in crisi.

Riconquistare il tempo, restituire alla società il proprio orizzonte temporale: questa è condizione necessaria (pur se non sufficiente) per riprendere una seria battaglia per riformare il presente.

Ma occorre sbrigarsi e non essere pavidi.

Riferimenti bibliografici / References

- Baldissara L. (2001), *Cronache di una polemica autunnale*, «Annali Sissco», n. 2, *Il mestiere dello storico*, pp. 62-86.
- Barbour J. (2005), *La fine del tempo. La rivoluzione fisica prossima ventura*, Torino: Einaudi.
- Battista P.L. (1994), *Parole in libertà*, Roma: Editori riuniti.
- Buonanno M. (1988), *L'élite senza sapere. Uomini e donne nel giornalismo italiano*, Napoli: Liguori.
- Caffiero M., Procaccia M., a cura di (2008), *Vero e falso. L'uso politico della storia*, Roma: Donzelli.

⁴⁴ Se per Carandini, per esempio, «senza una ripresa dei valori critici della borghesia a partire dal merito, motore primo di ascensori sociali, continueremo a regredire» e per ciò «bisogna aiutare l'emergere di una neo-borghesia, capace di affiancare agli interessi propri quelli collettivi»: per Perniola, più radicalmente, bisogna tornare «all'insegnamento dell'antichità classica e cristiana o non c'è scampo». Carandini 2012a, pp. 36-37; Perniola 2011, p. 55.

- Cajani L. (2004), *L'insegnamento della storia in mezzo al guado: alcune puntualizzazioni sul dibattito italiano attuale*, «Società e Storia», n. 103, pp. 137-143.
- Cajani L. (2008), *La storia mondiale e la scuola italiana. Cronaca della commissione De Mauro*, in *La storia è di tutti*, a cura di A. Brusa, L. Cajani, Roma: Carocci, pp. 248-285.
- Canfora L. (2010), *L'uso politico dei paradigmi storici*, Roma-Bari: Laterza.
- Carandini A. (2012a), *Il nuovo dell'Italia è nel passato*, intervista a cura di P. Conti, Roma-Bari: Laterza.
- Carandini A. (2012b), *Per una ricostruzione della cultura in Italia*, in *Cultura e sviluppo. La scelta per salvare l'Italia*, Milano: 24 ORE Cultura, pp. 77-83.
- Carandini A., Galli della Loggia E. (2011), *Idee per un museo della storia d'Italia*, «Corriere della sera», 21 febbraio.
- Chittolini G. (2003), *Un paese lontano*, «Società e Storia», nn. 100-101, pp. 331-354.
- Colombo F. (1995), *La mia vita è tutta un bit, dice il bimbo di internet*, «La Repubblica», 28 giugno.
- Conti P. (2001), *Trentatré storici scrivono a De Mauro. La storia si salva così*, «Corriere della Sera», 25 febbraio.
- Conti P. (2011), «*Nei libri di testo fango sul Pdl*» *La proposta di 19 parlamentari. Lo storico Della Peruta: «Censura che ricorda tempi infausti»*, «Corriere della sera», 13 aprile.
- De Rita G., Galdo A. (2011), *L'eclissi della borghesia*, Roma-Bari: Laterza.
- Fumaroli F. (1991), *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris: Le Fallois.
- Galli C. (2012), *I riluttanti. Le élites italiane di fronte alla responsabilità*, Roma-Bari: Laterza.
- Galli della Loggia E. (2013), *Un paese in polemica col suo passato*, in *150. Torino. Piemonte. Italia*, a cura di A. Vanelli, con S. Bianco. D. Giuffrida, A. Merlotti, Torino: Allemandi, pp. 23-26.
- Gomez P., Travaglio M. (2006), *Mille balle blu*, Milano: Rizzoli.
- Hartog F. (2007), *Regimi di storicità*, Palermo: Sellerio.
- Magrelli V. (2011), *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un dialogo agli inferi*, Torino: Einaudi.
- Martini A. (2008), *Per un museo di architettura a Torino. Dibattito e progetti fra Otto e Novecento*, «Città e storia», nn. 1-2, pp. 289-314.
- Migliozzi A. (2011), «*Libri di testo comunisti. Così plagiano i ragazzi*». *Il PdL vuole un'inchiesta*, «Il messaggero», 13 aprile.
- Musci E. (2004), *World history. Conversazione con Luigi Cajani*, «StoriaE», n. 3, pp. 30-33.
- Ortoleva P. (1995), *Un ventennio a colori. Televisione privata e società in Italia (1975-1995)*, Firenze: Giunti.

- Padoa Schioppa T. (2009), *La veduta corta. Conversazione con Beda Romano sul grande crollo della finanza*, Bologna: il Mulino.
- Paolucci G., a cura di (2003), *Cronofagia: la contrazione del tempo e dello spazio nell'era della globalizzazione*, Milano: Guerini e associati.
- Perniola M. (2004), *Contro la comunicazione*, Torino: Einaudi.
- Perniola M. (2011), *Berlusconi o il '68 realizzato*, Milano: Mimesis.
- Preve C. (1997-1998), *Intellettuali e cultura politica nell'Italia di fine secolo. Note a sessant'anni dalla morte di Antonio Gramsci*, «Indipendenza», n.s., n. 3 (novembre/febbraio).
- Prodi P. (2006), *Storia moderna e società contemporanea*, «Mondo contemporaneo», n. 1, pp. 66-77.
- Prodi P. (2012), *Storia moderna o genesi della modernità?*, Bologna: il Mulino.
- Reinhard W. (2002), *La storia come delegittimazione*, «Scienza e politica», 27, pp. 3-14.
- Santomassimo G. (2011), *L'eredità degli anni Ottanta. L'inizio della mutazione*, in *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, a cura di P. Ginsbourg, E. Asquer, Roma-Bari: Laterza, pp. 3-14.
- Schiavone A. (2009), *L'Italia contesa. Sfide politiche ed egemonia culturale*, Roma: Laterza.
- Sergi G. (2010), *Antidoti all'abuso della storia. Medioevo, medievisti, smentite*, Napoli: Liguori.
- Settis S. (2012), *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Torino: Einaudi.
- Vattimo G. (1985), *La fine della modernità*, Milano: Garzanti.

Sitografia

- <http://www.casaleggio.it/2010/03/il_primo_decennio_di_questo.php>
- <http://www.stmoderna.it/Questioni-Didattica/Fii_FormazInizialeDett.aspx?id=10&ctype=4> <<http://www.roars.it>>

La diffusione del sapere attraverso le immagini tecniche: fotografia e non fiction film

Gabriele D'Autilia*

Abstract

Il saggio costituisce una riflessione sul tema della comunicazione storica attraverso le immagini a partire da alcune esperienze maturate presso le case editrici e presso enti pubblici e privati che hanno utilizzato lo strumento del libro fotografico, del film documentario e del web come veicolo di divulgazione e di riflessione storica e culturale. Alcune considerazioni sul rapporto tra immagini tecniche, nuove tecnologie e produzione culturale inoltre, vogliono fornire elementi per il dibattito attuale sulla diffusione della cultura.

The essay is a reflection on the historical communication through images, starting from some experiences in publishing companies and in public and private institutions that have used the photographic book, the documentary film and the web, as a vehicle for disseminating and reflection on history and culture. Some considerations on the relationship between technical images, new technologies and cultural production also want to provide elements for the current debate on the dissemination of culture.

* Gabriele D'Autilia, Ricercatore di Cinema, fotografia, televisione, Università degli Studi di Teramo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Località Coste Sant'Agostino, IV livello, 64100, Teramo, e-mail: gdautilia@unite.it.

«È essenziale tagliare a partire dal materiale grezzo della vita – tagliare e tagliare, ma con criterio»¹. Questo suggerimento di Henri Cartier-Bresson, rivolto ai fotografi, può essere uno spunto per approfondire le affinità tra il lavoro del fotografo (e del regista cinematografico alle prese con il “reale”) e quello dello storico e in genere dello scienziato sociale. Un’affinità che non solo risulta stimolante sul piano teorico, come indicò acutamente Siegfried Kracauer², ma che può generare una riflessione anche sul rapporto tra diffusione della sapere in ambito accademico e divulgazione ad “uso pubblico”.

L’analisi della realtà sociale (e del passato) è in genere delegata, sul piano scientifico, alla rassicurante parola scritta: le immagini sono ritenute dagli studi tradizionali un mezzo esornativo e al massimo integrativo alla parola, e sono ancora pochi i casi di studiosi che si cimentano con il racconto fotografico e filmico. In verità, dalla nascita dell’immagine tecnica (nel 1839 della fotografia e nel 1895 del film) i suoi produttori hanno avuto l’ambizione di fare ciò che nessuno accademico poteva fare, mostrare la realtà così com’è (o è stata), e si sono proposti a volte come nuovi storici della contemporaneità, per di più – con fortunato gioco semantico – “obiettivi”. Ma, a parte le ingenuità positivistiche, le affinità tra lo storico e il fotografo o il regista sono tutt’altro che banali: come gli storici, gli operatori dell’immagine tecnica selezionano stralci di materiale grezzo per costruire un racconto (attraverso gli strumenti della retorica, come ha ben sottolineato per la storia Carlo Ginzburg³ e per il film documentario Bill Nichols⁴) raggiungendo, a differenza dei primi, il grande pubblico. Anche solo limitandoci al campo della storia, è allora riduttivo considerare il racconto attraverso le immagini solo come uno strumento di divulgazione, cioè di semplificazione (o esemplificazione) di concetti già espressi attraverso le parole. Le immagini tecniche e il loro uso possono e devono essere oggetto di una riflessione epistemologica da cui auspicabilmente potranno nascere nuove sperimentazioni narrative. Per evidenziare alcuni punti “critici” vorrei partire dalla mia personale esperienza, di storico e di divulgatore di storia, anche se alcune osservazioni potranno forse essere di qualche utilità anche in altri ambiti di ricerca.

In estrema sintesi si potrebbe dire che una buona comunicazione attraverso le immagini è quella che sfrutta le risorse conoscitive di queste, che si propone come una sorta di storiografia per immagini in cui i documenti visivi vengono analizzati e valorizzati in quanto appunto documenti. Non basta, ad esempio, parlare di propaganda quando non se ne rivelino i meccanismi comunicativi ma al contrario se ne mostri la produzione come pura illustrazione. I media spesso utilizzano fotografie e film non fiction in questo modo, determinando un

¹ La citazione di Cartier-Bresson – tratta da *The Decisive Moment* (1952, New York: Simon & Schuster) – è in *Fotografi sulla fotografia* 2004, p. 52.

² Cfr. Kracauer 1985.

³ Ginzburg 2000.

⁴ Cfr. Nichols 2006.

rischioso corto circuito tra la persistente ingenuità positivistica dei fruitori e i linguaggi e le retoriche connaturate al discorso mediatico. A differenti livelli: i libri fotografici e i programmi di divulgazione televisiva si limitano spesso a “far vedere” la storia attraverso apparati iconografici paralleli a quelli testuali, senza chiedersi a quale scopo le immagini siano state prodotte. Il web pone problemi diversi: essendo uno strumento (interattivo) che presuppone una fruizione non lineare ma ipertestuale, deve fare i conti con i rischi derivanti dal ruolo “attivo” del fruitore, che non necessariamente dispone di strumenti intellettuali adeguati a una corretta analisi dell’immagine, problema al quale si possono tuttavia trovare efficaci risposte⁵. Gran parte della responsabilità dunque è nelle mani dei “mediatori”, delle figure professionali a cui viene delegata la diffusione del sapere, a partire dagli storici.

Da alcuni decenni in Italia hanno trovato spazio, tra questi, due promettenti riflessioni: una sulle risorse dell’immagine come fonte per la storia e una sull’uso pubblico della storia. La prima, soprattutto per influenza di studiosi francesi, ha prodotto anche da noi contributi notevoli sul piano teorico e ha portato a un accoglimento, almeno in linea di principio, delle immagini nel laboratorio dello storico, anche se i risultati del lavoro sul campo sono stati nel complesso modesti, in particolare (e sorprendentemente, vista l’ampia disponibilità di fonti visive), per quanto riguarda gli studi sull’età contemporanea; la seconda ha avuto un destino analogo: alle brillanti considerazioni – in genere negative – sull’uso della storia nell’arena mediatica, non sono seguite proposte significative di divulgazione da parte degli storici (e, bisogna aggiungere, degli editori e produttori di audiovisivi che agli storici forniscono gli spazi). Le due riflessioni, inoltre, raramente sono entrate in contatto generando approfondimenti sul piano epistemologico.

Eppure, come ha sottolineato Maurizio Ridolfi, si tratta di questioni che dovrebbero stimolare, su più di un piano, una riconsiderazione dello stesso mestiere di storico:

Con lo sviluppo tecnologico, nella costruzione del discorso pubblico gli storici devono far fronte alla necessità di rinnovare i propri linguaggi comunicativi, accettando le sfide poste dai mass media [...]. Le modalità operative – tra forma cartacea e spazi online – rappresentano un osservatorio significativo per comprendere le nuove sfide del “fare” e del “comunicare” storia contemporanea. Siamo però consapevoli che sempre meno i circuiti universitari e le sole riviste, senza un confronto con i mass media, riescono ad accreditare e mettere in circolazione tesi interpretative capaci di concorrere alla costruzione del senso

⁵ Un esempio interessante è costituito dal sito didattico inglese <<http://www.nationalarchive.gov.uk>>, 19.10.2013, che, affrontando la Grande guerra, si pone tre obiettivi significativi: «To get students to think about popular perceptions of the Great War, how these have changed over time, and how far historians support these perceptions; To examine original sources and how these have been used to support different viewpoints and perspectives on the Great War; To give students a feel for the complexity of the Great War and the scale of its impact on those who fought in it and those of us affected by its legacy today».

comune. Per noi storici è fortemente mutato lo scenario, sia con riguardo all'esercizio della professione sia rispetto al ruolo sociale oggi riconosciutoci. Con le fortune del cinema e della televisione – immagini in movimento –, accanto alla fotografia, non basta più scrivere saggi e libri. La pluralità dei linguaggi induce ad una profonda rivisitazione del rapporto tra “fare storia” e “uso pubblico della storia”⁶.

La questione è culturale, riguarda cioè i *curricula* formativi degli storici e la loro capacità di misurarsi anche con altri campi del sapere e forme narrative. Tuttavia con la crisi delle discipline e delle metodologie tradizionali, che si limitavano a un uso ancillare dell'immagine o la temevano per il suo potere o la sua ambiguità e perciò la esiliavano dai loro studi, le scienze umane hanno iniziato da qualche tempo a ridefinirsi includendo i media e i media visivi, sia come strumenti sia come oggetti di studio. Il problema è che le immagini richiedono un approccio necessariamente interdisciplinare e questo comporterebbe un aggiornamento degli statuti scientifici tradizionali; in più, è ancora vitale in Italia (anche per mancanza di studi) una persistente contrapposizione tra immagini “alte” e immagini “popolari”. Sono così sorte discipline, come i *visual studies*, che certo privilegiano l'immagine (in particolare quella “popolare”) e la sua funzione nella vita quotidiana, approfondendone il significato culturale anche in prospettiva storica, ma che scontano un'ancora insufficiente solidità (soprattutto in quest'ultimo ambito) sul piano della ricerca. Certamente si tratta di proposte metodologiche stimolanti per lo studio della contemporaneità; annunciava infatti, ormai più di dieci anni fa, Nicholas Mirzoeff:

La *visual culture* è una strategia con cui studiare la genealogia, la definizione e le funzioni della vita quotidiana postmoderna dal punto di vista del consumatore, piuttosto che del produttore. La cultura disarticolata e frammentata che chiamiamo postmodernismo è immaginata e compresa al meglio visivamente, proprio come il diciannovesimo secolo è stato tradizionalmente rappresentato dalla stampa e dal romanzo⁷.

Eppure l'intrusione delle immagini tra gli strumenti dello storico doveva essere in qualche modo naturale. Infatti il loro ingresso nel discorso storico, come ha sottolineato Luigi Tomassini, era stato annunciato dalle riflessioni di Walter Benjamin e degli storici delle *Annales* ben prima del cosiddetto *linguistic turn* e della svolta culturalista:

Dilatando il tempo storico, introducendo in luogo della linearità causale del discorso storicista una interazione estremamente ricca, complessa e continua fra fenomeni che si muovevano su ritmi storici diversi, e quindi producevano effetti differenziati e articolati nel tempo, la scuola delle «Annales» [...] contribuì in modo decisivo a riportare la descrizione della ricchezza, della complessità delle interrelazioni dei processi storici, quasi sempre difficilmente inquadrabili in un rapporto causale unilineare, al centro del discorso

⁶ <http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com_content&view=category&id=45&Itemid=50>, 19.10.2013.

⁷ Mirzoeff 2002, p. 30.

storiografico. Da qui la necessità, per comprendere, di descrivere e misurare, di analizzare interazioni e configurazioni, oltre che derivazioni. Da questa esigenza di riconsiderare il sincronico, di ricostruire scenari o quasi stratigrafie istantanee [...], deriva la larga introduzione nel discorso delle «Annales» di elementi di carattere descrittivo iconografico. In primo luogo, carte, piante, grafici, ma anche immagini e anche fotografie⁸.

Questi e altri aspetti di carattere teorico e metodologico, per ciò che riguarda le immagini, non hanno però trovato adeguato spazio nella riflessione storiografica.

Dunque, le vicende dell'accoglimento delle immagini tra le fonti della storia e quella della diffusione della storia attraverso le immagini sono strettamente connesse: è a partire dalle fonti che lo storico articola il suo discorso, ritagliando il suo materiale grezzo e organizzando il racconto. E i migliori esempi di una "storiografia per immagini", a livello internazionale, sia sul piano scientifico, sia sul piano divulgativo, sono proprio quelli che valorizzano le immagini come fonti⁹. Diffondere il sapere attraverso l'immagine dunque, significa anche proporre nuovi approcci scientifici e narrativi, in un contesto culturale dove ormai da molti anni soggetti spesso non dediti alla ricerca, professionalità lontane dall'accademia o case editrici anche di valore, sono impegnate, nel settore dell'audiovisivo o in quello espositivo o librario, nella divulgazione del sapere storico, con risultati difformi, ma spesso scientificamente modesti.

Infatti, come sottolineano Derrick Price e Liz Wells a proposito della fotografia,

if serious historians have sometimes neglected to read photographs in the complex ways they deserve, the heritage industry has used photography as a central tool in its attempt to reconstruct the past as a site of tourist pleasure. Here, photography becomes a direct way through which our experience of the past is structured¹⁰.

A questo va aggiunto che l'interesse del grande pubblico verso la storia, fruita attraverso i media e le immagini, ha subito una crescita dovuta anche alla moltiplicazione, con il digitale, dei mezzi disponibili. Sta dunque agli storici fare la loro parte, innanzitutto definendo delle regole, come suggerisce Giovanni Sabbatucci per la storia in televisione: non basta – dice – il lavoro individuale, «si dovrebbe arrivare a costituire un insieme di regole riconosciute da tutti, se non codificate»¹¹.

Non sarà qui il caso di soffermarsi oltre né sul dibattito sull'uso pubblico della storia né sui contributi, stranieri e italiani, che hanno approfondito il valore

⁸ Tomassini 2012, pp. 96-97.

⁹ A partire dal pionieristico *La Révolution française, images et récit, 1789-1799* 1986, uno straordinario viaggio attraverso le immagini della rivoluzione, o la serie di film documentari di Ken Burns, *The civil war*, realizzati per la PBS nel 1990, un racconto audiovisivo della guerra civile americana realizzato principalmente attraverso la fotografia.

¹⁰ Price, Wells 2004, p. 62.

¹¹ Sangiovanni 2006, p. 50.

storico dell'immagine del reale. Mi limiterò dunque ad alcune osservazioni che derivano da un'esperienza maturata in circa vent'anni nell'ambito di quello che viene definito il "riuso" di materiali visivi di carattere storico, ponendo attenzione alla questione più generale – e strategica – della figura, nella comunicazione e diffusione della cultura, del "mediatore".

La mia personale esperienza nel campo della divulgazione storica e culturale ha avuto diverse declinazioni, ma si è comunque concentrata su due tipologie documentarie che presentano più di un'affinità: la fotografia e il film del reale. Si tratta di affinità e di contaminazioni complesse, ma qui sarà sufficiente ricordare la priorità attribuita normalmente dagli storici ai contenuti piuttosto che alle forme e ai linguaggi, una prospettiva – angusta – in cui fotografia e film del reale risultano sostanzialmente sovrapponibili.

Il contributo degli storici a un lavoro di divulgazione attraverso le immagini tecniche si può configurare in diversi modi: consulenza e assistenza a esperti di immagini (registi, editori, curatori di mostre, ecc.), redazione di testi per film documentari, redazione di testi per libri fotografici. Non dissimile è il coinvolgimento nel più articolato mondo del web. Molto di rado gli storici sono coinvolti nella ricerca delle immagini, alle quali non dedicano in genere la stessa attenzione che riservano a una ricerca archivistica su documenti tradizionali, e neppure nella costruzione del prodotto, film o libro fotografico, limitandosi a suggerire modifiche una volta che questo sia stato sviluppato da registi o editor. Come ricercatore di immagini filmiche per la serie di documentari *Storia d'Italia del XX secolo* prodotta dall'Istituto Luce a partire dalla metà degli anni Novanta, ho avuto occasione di confrontarmi con il lavoro di storici come Renzo De Felice, Valerio Castronovo e Pietro Scoppola, responsabili della redazione dei testi. Questi testi venivano in genere redatti prima della ricerca del repertorio filmico e assumevano la forma di saggi per riviste scientifiche (su temi spesso impegnativi per un documentario, come *Lo stato totalitario* o *Lo Stato banchiere e imprenditore*¹²). Il problema evidentemente non era solo nell'impostazione dei testi, ma anche nel metodo: si trattava di commentare a posteriori, con le immagini, fatti e concetti già espressi in testi passibili di poche modifiche. Le immagini qui non erano fonti ma "corredo": sarebbe infatti curioso per uno storico scrivere il suo saggio prima di aver consultato le fonti.

Il testo di un film documentario, d'altra parte, ha le sue necessità, dovute soprattutto al fatto di proporsi non solo o non necessariamente come opera scientifica ma come prodotto per il grande pubblico: ha bisogno di un continuo confronto con le immagini di repertorio e con il montaggio, forma linguistica parallela, per sfruttare al meglio sia le potenzialità comunicative sia quelle creative del prodotto filmico. Il testo di un film documentario è una forma retorica particolare, allo stesso tempo informativa e interpretativa, che si completa appunto

¹² Cfr. *La storia d'Italia del XX secolo*, narrata da V. Castronovo, R. De Felice, P. Scoppola; per la regia di F. Quilici, Istituto Luce, Roma, 1994-1995.

nell'interazione con le immagini: è una sorta di "requisitoria", espressione, nei casi migliori, di una certa lettura della storia. La creazione di un film sulla storia quindi, comporta – o dovrebbe comportare – un esercizio retorico non dissimile da quello messo in atto dagli storici nelle loro narrazioni, con in più la forza delle immagini, a loro volta veicoli di informazione e interpretazione. Questa modalità di racconto (testo più immagini), non a caso definita "voce di Dio" e sfruttata a partire dalla propaganda dei regimi totalitari, è quella ancora prevalente nella narrazione storico-filmica. Una vera e propria sfida, dunque, per lo storico.

Ma anche i committenti fanno la loro parte: la libertà consentita a un autore nella redazione di una monografia scientifica non è paragonabile a quella concessa nella realizzazione di un prodotto filmico, necessariamente più limitata soprattutto per motivi di opportunità (scelte editoriali, collocazione nel circuito della distribuzione, target, ecc.). Mi è capitato recentemente di lavorare alla redazione dei testi della serie di film documentari *Le parole che hanno cambiato il mondo*, prodotta dalla Rai, dal Corriere della Sera e dall'Istituto Luce: poiché ci si è rivolti soprattutto a giovani che spesso ignorano contesti come quello della lotta per l'emancipazione dei neri americani (Martin Luther King, *I have a dream*, 1963), del confronto internazionale durante la guerra fredda (*John Fitzgerald Kennedy*, *Ich Bin Ein Berliner*, 1963) o del Sudafrica dell'apartheid (*Nelson Mandela, Discorso d'insediamento*, 1994), in questa sorta di biografie filmate il discorso storico ha dovuto essere semplificato; questo però non ha significato rinunciare al suggerimento di alcuni concetti chiave (necessariamente, date le caratteristiche del mezzo, pochi) utili a capire o a riflettere su ogni fenomeno storico, e alla proposizione del repertorio filmico come documento originale (come fonte) da leggere attraverso la cornice di un'ampia contestualizzazione (il discorso più celebre di ogni protagonista è stato riproposto interamente). Si tratta di uno sforzo didattico, del resto, che ogni docente compie in aula quando si confronta con i suoi studenti (anche universitari) e che perciò conosce bene. Non sempre tuttavia i committenti dedicano l'attenzione dovuta e gli spazi necessari alle esigenze degli storici: in una precedente esperienza alla Rai, presso la redazione del programma *C'era una volta la prima Repubblica* (1997) di Sergio Zavoli, mi era stato chiesto di proporre documenti audiovisivi originali e contestualizzarli, in modo da valorizzarne proprio la natura documentaria; nelle successive sessioni di montaggio però questo obiettivo si perdeva e il prodotto finale risultava come un classico film di montaggio in cui le immagini si limitavano a far vedere i fatti narrati. È questo l'uso (il riuoso) televisivo prevalente in Italia (con rare e significative eccezioni) del repertorio storico, risultato dell'incontro di una sostanziale inerzia creativa con una sottovalutazione dell'intelligenza dello spettatore¹³.

¹³ In Italia ha prevalso un tipo di comunicazione storica di tipo "giornalistico", anche se non sono mancati esempi virtuosi di "lezioni di storia" condotte da storici "affabulatori" come Sergio Luzzatto.

Non diverse sono le esigenze di un libro fotografico. Bisogna ricordare che la fotografia – a differenza del film documentario, territorio poco frequentato dai nostri studi di cinema – ha una sua disciplina specifica e anche una sua storiografia, con la quale tuttavia gli studi storici *tout court* hanno raramente interagito. In Italia (contrariamente a quanto avviene all'estero) questa disciplina è piuttosto trascurata dagli ambienti accademici, ma sono comunque disponibili studi di livello che possono costituire un punto di partenza per sviluppi interdisciplinari. Non è dunque difficile anche per gli storici confrontarsi con la storia della fotografia e con i linguaggi di questa.

Con queste premesse, la vicenda delle nostre pubblicazioni storico-fotografiche ha avuto solo alcuni episodi significativi. Per limitarci agli ultimi decenni, momento fondante di un nuovo rapporto degli studiosi di scienze umane con la fotografia è stato l'*Annale* sull'immagine fotografica curato nell'ambito della *Storia d'Italia* Einaudi da due studiosi di ampia cultura storica come Carlo Bertelli e Giulio Bollati¹⁴. Entrambi proponevano – nel lontano 1979 – numerosi spunti che avrebbero dovuto stimolare gli specialisti a includere la fotografia negli studi sulla storia della cultura italiana, per di più nel contesto di un'opera che ha costituito spesso il punto di partenza per più di una generazione di storici. Pochi però sono stati gli esiti. Nel campo specifico del libro fotografico (va ricordato che i volumi Einaudi si possono far rientrare – anche – in questa categoria, dato che proponevano un'amplessima selezione di immagini), hanno dominato la monografia sul fotografo o le storie concentrate prevalentemente sui contenuti delle immagini, nello spirito del “come eravamo” di genere televisivo.

Ho avuto occasione di pubblicare, nel 1998, un volume nell'ambito di un'iniziativa editoriale degli Editori riuniti che poi ho diretto con lo storico Giovanni De Luna¹⁵. Il tentativo era quello di mettere in rilievo le risorse della fotografia nello studio non solo della storia degli eventi, ma soprattutto della storia sociale, e di proporre più che le immagini dei grandi autori, fotografie inedite e anonime (provenienti da circa 100 archivi): “documenti” più che “monumenti”, a cui chiedere di raccontare la loro storia. Gli storici, ma anche altri scienziati sociali e storici della fotografia, coinvolti nel progetto, hanno risposto in modo disomogeneo e questo ha reso il risultato difforme, più un tentativo di rompere gli argini che un esperimento pienamente riuscito. È apparsa evidente la difficoltà da parte di alcuni autori di considerare la fotografia un documento che non si limitasse a “mostrare” ciò che era già acquisito attraverso le fonti tradizionali, per cui alcuni testi sono risultati sostanzialmente separati dall'apparato iconografico. Alcuni autori però, come Lucio Fabi per

¹⁴ Cfr. Bertelli, Bollati 1979.

¹⁵ Si trattava della collana *Storia fotografica della Società italiana*, per la quale in tre anni sono usciti 20 volumi per periodi storici, dal Risorgimento alla fine del XX secolo, o per temi: l'Italia contadina, l'emigrazione, le donne, lo sport, il tempo libero.

la prima guerra mondiale o Silvana Palma per l'Italia coloniale, hanno saputo inserire le immagini, i loro significati e il loro ruolo di "agente", in un discorso storico complesso¹⁶: la rappresentazione fotografica della morte in guerra o la rappresentazione colonialista delle genti sottomesse sono essi stessi, era questo il suggerimento, oggetti di analisi storica tutt'altro che secondari per lo studio del Novecento. L'esperienza è stata dunque una positiva verifica, proseguita successivamente con altri volumi (come quello di Sergio Luzzatto sull'immagine del duce o di Piero Bevilacqua sul paesaggio italiano), in cui la narrazione ha acquisito nuovo valore proprio grazie a un approccio diverso alle fonti visive.

Negli stessi anni sono comparsi strumenti metodologici che hanno voluto ribadire le potenzialità di un approccio storico alle immagini¹⁷, e stimolare anche un nuovo interesse per la sperimentazione sul libro fotografico. Successivamente, a partire dal 2004, ho curato, con Giovanni De Luna e Luca Criscenti, una iniziativa per le *Grandi Opere* Einaudi che si è proposta, diciamo così, di "alzare la posta" rispetto al progetto precedente¹⁸. L'obiettivo è stato stavolta quello di "rovesciare" il rapporto testo e immagini: doveva essere il primo a svolgere un ruolo ancillare rispetto alle seconde; gli studiosi (anche in questo caso di diversa provenienza disciplinare) si sono dovuti inserire in una griglia più specificamente fotografica, che voleva sottolineare il ruolo di "agente di storia" svolto dalla fotografia nella storia del Novecento.

In questa nuova opera, protagonista è lo sguardo fotografico: "dall'alto", quello delle istituzioni e della politica sulla società e i cittadini, "ad altezza d'uomo", quello dei professionisti grandi e piccoli, testimoni e complici della storia "grande" e di quella locale, e infine "dal basso", lo sguardo familiare, uno sguardo di lungo periodo, con la sua dialettica tra rappresentazione e autorappresentazione. Una molteplicità di sguardi quindi, espressione di diverse consapevolezze, che hanno preso forma attraverso lo strumento tutt'altro che meccanico e tutt'altro che neutrale della fotografia. Sguardi ai quali è stato affidato, come spiega De Luna introducendo i volumi, il compito di «raccontarci uno degli aspetti più controversi e sfuggenti della storia dell'Italia del Novecento, quello dei progetti di identità nazionale che si sono intrecciati e avvicinati lungo tutto il secolo»¹⁹. Immagini quindi, tra sfera pubblica e sfera privata, capaci di scandagliare i "costruttori di identità", lo Stato, le comunità, la famiglia. Ha prevalso quindi l'attenzione alle modalità di produzione delle immagini, pubbliche e private, e alle motivazioni, agli stereotipi, alle intenzionalità, proprio perché nella fotografia non conta solo l'immagine e il suo contenuto, ma il suo produttore, i suoi diffusori e i suoi fruitori. Le analisi di Chiara Saraceno sulle

¹⁶ Cfr. Fabi 1998; Palma 1999.

¹⁷ Burke 2002; Mignemi 2003; D'Autilia 2005. Si è trattato di tentativi di stimolare una riflessione sulle risorse e le criticità che presentano le immagini quando vengono accolte nel laboratorio dello storico.

¹⁸ Cfr. De Luna *et al.* 2006.

¹⁹ De Luna 2005, p. XXXVI.

dinamiche familiari non solo per quello che sono, ma così come le rappresenta la fotografia, o di Salvatore Lupo sull'autorappresentazione fotografica della Presidenza del Consiglio nella rivista istituzionale *Italia*, tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, forniscono nuovi approcci all'immagine da cui è lecito aspettarsi sviluppi interessanti.

Un sentiero, anche grazie ad altre iniziative editoriali, era dunque segnato. È evidente, naturalmente, come la scelta del proprio oggetto di storia e della tipologia di immagine condizionino di volta in volta sia l'approccio alla fonte fotografica sia la narrazione, e non si possa quindi parlare di un "modello"; diversi infatti sono stati negli anni successivi gli esempi di "storia fotografica": Paul Ginsborg ad esempio, nel saggio *Sogni, genere, classi sociali: elementi di italianità, 1945-2000*, comparso nell'ultimo *Annale* fotografico della *Storia d'Italia* Einaudi curato da Uliano Lucas nel 2004, si affida alle foto di autore, immagini quindi fortemente consapevoli del proprio messaggio e del proprio ruolo, che utilizza come campioni significativi per mostrare come si possa leggere in esse la società italiana nelle sue travolgenti trasformazioni alla metà del ventesimo secolo²⁰.

Ho avuto modo di sperimentare anche le risorse comunicative della formula che prevede un libro fotografico (non necessariamente nella forma di catalogo) abbinato a una mostra, in un lavoro sulla fotografia familiare²¹. Quello familiare è uno di quei campi in cui più facilmente, e prevedibilmente, il passato diventa un'esperienza "turistica". Numerosi sono gli esempi (oggi anche televisivi sul filmino familiare) in cui queste immagini, che finora in Italia non hanno ricevuto un'attenzione specifica dal punto di vista archivistico (trattandosi di uno di quei complessi sistemi che si definiscono "archivi diffusi"), sono proposte per evocare nostalgicamente il passato sfruttando il naturale processo di identificazione con le storie individuali già ampiamente sperimentato da decenni dai rotocalchi e dalla finzione cinematografica e televisiva. Il progetto, ideato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico a partire dal 2006, ha previsto un lavoro di reperimento delle fotografie e dei filmati familiari del Lazio, realizzato coinvolgendo gli studenti delle scuole medie, che hanno selezionato gli album di famiglia secondo criteri stabiliti. In questo modo si è potuto definire un metodo omogeneo di reperimento delle fonti, mentre gli studiosi di fotografia familiare sono in genere costretti a lavorare su singoli fondi distribuiti a macchia di leopardo sia dal punto di vista geografico che

²⁰ Cfr. Ginsborg 2004, pp. 55-73.

²¹ Anche in esperienze successive ho potuto verificare la positiva complementarità tra volume e mostra fotografici quando non siano semplicemente l'uno la replica dell'altra: si tratta di strumenti che possono sostenersi a vicenda sfruttando i diversi tipi di fruizione; anche il web del resto (in tempi recenti diventato un efficace strumento di esposizione di immagini) può essere trattato secondo la stessa logica di complementarità. Mi riferisco ai volumi *L'energia di Milano 2010* e *La Camera dei deputati a Montecitorio 2010*.

sociale e culturale. 20.000 foto private²² hanno così costituito un archivio dell'immagine della famiglia del Lazio che ha consentito di realizzare un volume sull'autorappresentazione familiare in collaborazione con lo storico francese Pierre Sorlin, e una mostra al Vittoriano a Roma che ha scelto di avere come soggetto non la famiglia ma la fotografia familiare, la sua storia e le sue regole, le sue permanenze e le sue discontinuità²³. Le fotografie, in particolare quelle familiari, sono documenti muti; sul piano della ricostruzione delle vicende della singola famiglia sono leggibili quasi esclusivamente dalla famiglia stessa, mentre risultano indecifrabili a un estraneo senza il sostegno di altri tipi di documentazione privata, normalmente inesistenti. Iniziano a essere molto eloquenti invece se si cercano in esse le dinamiche sociali, la vita materiale, le differenti modalità della rappresentazione fotografica, anche perché, come ha sottolineato Sorlin, «fortunatamente, i contenuti di una foto di famiglia in genere non lasciano dubbi. Statisticamente le circostanze che hanno motivato lo scatto di una fotografia sono poco numerose, la famiglia vuole sottolineare l'importanza che attribuisce ad un evento particolare»²⁴. A maggior ragione se si può lavorare sulla quantità, se si dispone cioè di un corpus documentario consistente e coerente relativo a una comunità ampia.

Quello della disponibilità delle fonti è un punto critico, in particolare se ci si riferisce alle immagini tecniche, solo da poco più di un decennio riconosciute in Italia come bene culturale. Gli archivi di immagini hanno avuto in genere una storia tormentata. Una vera e propria cultura della conservazione di questi documenti si è sviluppata solo nel secondo dopoguerra ed è stata spesso debitrice dell'iniziativa di collezionisti privati. È evidente come questo non abbia favorito la disponibilità delle fonti, se si pensa che del patrimonio complessivo di pellicole del cinema muto non resta che il 20%. In Italia gli archivi fotografici e cinematografici pubblici sono finanziati dallo Stato o dalle amministrazioni locali con risorse in gran parte insufficienti anche solo per sostenere gli onerosi costi di conservazione e restauro di questo tipo di documenti; inoltre il consistente valore commerciale delle immagini tecniche (per le quali il *copyright* e la tutela della *privacy* dei soggetti rappresentati costituiscono una spinosa questione giuridica) non facilita certo l'accesso. Infine, le norme per la catalogazione di fotografie e film sono state formulate sulla base dell'archivistica tradizionale o della biblioteconomia piuttosto che sulla base delle loro intrinseche caratteristiche, con conseguenze negative che, in parte, hanno ereditato anche le banche dati elettroniche.

Ma anche dove questi documenti sono ben custoditi e tutelati, la predisposizione del loro accesso richiede un lavoro che ben pochi soggetti, sia pubblici sia privati, sono in grado, anche in termini economici, di sostenere.

²² Consultabili sul portale <<http://www.fotofamilia.it>>, 19.10. 2013.

²³ Cfr. D'Autilia *et al.* 2009.

²⁴ Sorlin in D'Autilia *et al.* 2009, p. 17.

Questo comporta ripercussioni importanti sia sul piano della ricerca sia su quello della divulgazione. Nella storiografia fotografica italiana ad esempio, si registra l'assenza di alcune espressioni significative della storia del mezzo solo a causa della difficoltà di accedere a fondi ancora in buona parte invisibili, come ad esempio quelli delle agenzie fotografiche²⁵. Ho avuto occasione di partecipare alla progettazione della banca dati dell'archivio dell'Istituto Luce, un immenso corpus di immagini filmiche e fotografiche sulla storia non solo italiana dagli anni Venti agli Ottanta. Gli strumenti informatici, in questo progetto, hanno avuto un ruolo decisivo, avendo contribuito non solo a facilitare il lavoro, ma a modificarne le logiche. Archivistici e ricercatori coinvolti nel progetto si sono confrontati con le esigenze di un soggetto che si propone finalità pubbliche (innanzitutto un'ampia apertura alle esigenze degli utenti) e con documenti – le immagini tecniche – non del tutto normati dal punto di vista catalografico.

Nel corso degli anni il Luce ha modificato più volte la sua politica, recependo le novità, sia tecniche sia culturali, portate dalle tecnologie informatiche e dal web, allo scopo di mettere a disposizione all'intera comunità degli utenti i suoi contenuti. La banca dati è stata costruita sui principi e le regole internazionali dell'archivistica audiovisiva (a partire dalle norme Fiaf) o fotografica: per ogni documento è prevista una descrizione anagrafica, alla quale si è affiancata una dettagliata descrizione del contenuto, per parole chiave (organizzate in un *Thesaurus*) e per sequenze. Si tratta di un lavoro lungo e impegnativo, che si rivolge allo studioso come all'utente medio, e che permette di ottenere risultati certi e informazioni controllate, al punto di aver contribuito a modificare i contenuti dei film televisivi a base di archivio poichè consente al ricercatore (che prima poteva disporre solo di pochi documenti resi disponibili dalla mediazione di un archivistica) di individuare ogni singola sequenza relativa a un soggetto molto specifico. Se nella ricerca storica tradizionale l'archivista è stato da sempre un fondamentale mediatore per lo studioso, la disponibilità delle banche dati ha modificato il quadro complessivo: la costruzione di un sistema di risorse digitali, la loro descrizione e l'ideazione di complesse modalità di ricerca hanno consentito di affiancare una funzione di indirizzo alla più ampia libertà dell'utente. In questo senso si può parlare dell'esistenza di un nuovo soggetto di mediazione tra il tradizionale archivio fisico e i costruttori di contenuti culturali. Una novità che arricchisce ma per certi versi complica il quadro, se si tiene conto che fruitori di archivi diventano non solo gli studiosi ma anche gli utenti finali di conoscenza storica. Eppure non è certo questo grado, diciamo così, virtuoso di equilibrio tra "libertà" e "indirizzo" a dover costituire motivo di diffidenza.

²⁵ Su questo tema si è tenuto di recente il seminario di studi *La creazione e l'uso delle immagini: gli archivi fotografici delle Agenzie*, Roma, Archivio storico della Presidenza della Repubblica, 6 dicembre 2012; in altri contesti, come nel mondo anglosassone, il fotogiornalismo ha da sempre ricevuto attenzione da parte degli studiosi e oggi molte risorse sul web consentono un accesso non esclusivamente di natura commerciale: si veda ad esempio *The First World War Poetry Digital Archive*: <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/>>, 19.10.2013.

Questi avanzati sistemi di consultazione, che si possono considerare un'evoluzione degli archivi tradizionali, sono oggi sfidati dagli sviluppi multimediali del web, che si propongono come un'alternativa (soprattutto, come mostrano i dati, per le nuove generazioni) agli "scientifici" strumenti di mediazione della conoscenza basati sulle regole archivistiche, con conseguenze anche sullo studio e sulla divulgazione e la narrazione storica.

Numerose sono le risorse in rete disponibili per lo studio della storia, di qualità molto differente ma comunque espressione di un interesse diffuso. Ai siti scientifici o divulgativi e alle banche dati, oggi si affiancano nuovi soggetti; la recente esperienza del Luce è a questo proposito emblematica: mentre la banca dati è diventata negli anni un punto di riferimento imprescindibile sia per la ricerca (in particolare sul fascismo) sia per la divulgazione, oggi si è intrapresa una nuova strada, con la scelta di pubblicare una parte consistente dei materiali dell'archivio sulla piattaforma *Youtube*. Si tratta di una scelta che fa riflettere, poiché superare la logica della banca dati "istituzionale" può significare abbandonare i documenti di un patrimonio storico molto articolato alle logiche di fruizione della rete, che sono spesso in contraddizione con le politiche pubbliche di valorizzazione della memoria. Come è noto, *Youtube* è di proprietà del marchio *Google*, che molti identificano con lo spirito stesso della libertà in rete, dimenticando che si tratta di una delle maggiori multinazionali del mondo digitale. Ma bisogna partire da alcuni semplici dati: la grandissima maggioranza dei materiali audiovisivi *on line* è fruito attraverso la piattaforma video di *Google*, e quest'ultima ha ormai sviluppato un sistema video sul web qualitativamente concorrenziale; la sua politica in questo campo inoltre è quella di fornire strumenti a terzi senza alcun vincolo, visti i vantaggi che ottiene in termini di qualità e volume dei propri contenuti. A questo va aggiunta una considerazione generale: la logica della condivisione e dello sviluppo autonomo dei contenuti è nella natura stessa del web 2.0, di cui *Youtube* è una delle più evidenti espressioni; è oggi difficile prescindere da questo, anche da parte di chi voglia perseguire politiche pubbliche, in particolar modo nel campo della cultura. Già da diversi anni i giovani stanno abbandonando la televisione per i contenuti del web, ed è ai giovani innanzitutto che bisogna rivolgersi per garantire un futuro sia alla ricerca che alla diffusione della cultura.

Come abbiamo potuto constatare già nelle prime settimane di presenza dei primi 30.000 filmati su *Youtube*, i contenuti digitali culturali e persino interi patrimoni storici possono ricevere attraverso questi strumenti un'attenzione del pubblico non paragonabile, in termini quantitativi, rispetto ai sistemi di fruizione istituzionali. E in termini qualitativi? Il consumo di contenuti culturali attraverso un sistema sia pur dedicato come un "canale" *Youtube*, non è certamente confrontabile alla "densità" dell'esperienza garantita da un prodotto che sia il risultato di un lavoro archivistico o editoriale. Si tratta della questione, ormai di lunga data, se si considera che il web ha ormai vent'anni di storia, del ruolo dei mediatori tradizionali nel mondo digitale, che coinvolge,

oltre ad archivi e fondazioni, soggetti come la scuola, l'università, le case editrici o le testate giornalistiche: questi sembrano dover perdere la loro funzione grazie a novità tecnologiche che mettono l'utente in contatto immediato con i documenti o le informazioni, e alla stessa logica del web 2.0, del web "fai da te", che pure non c'è motivo di non ritenere virtuosa e "democratica". Il rischio aumenta quando si tratta di immagini, i documenti che ognuno pensa di poter "leggere" e interpretare con facilità. Strumenti tradizionali come il film di repertorio storico, il libro fotografico e la banca dati, che certo non hanno perso la loro funzione, sono, almeno per il gradimento delle giovani generazioni, minacciati dai contenuti "liberi" della rete.

Ma c'è di più. Quello che si può forse considerare il maggiore responsabile della crisi dei mediatori tradizionali, diventa oggi esso stesso mediatore. *Google Cultural Institute*²⁶ è un nuovo progetto della società statunitense che in un certo senso è un'evoluzione (ma in una direzione che sembra un ripensamento) della logica "wiki" – preceduto comunque da progetti come *Art Projects World Wonders*, la digitalizzazione degli Archivi di Nelson Mandela e i Manoscritti del Mar Morto provenienti dall'*Israel Museum* di Gerusalemme. I partner internazionali (archivi, fondazioni, musei) sono invitati a sviluppare contenuti proponendo percorsi "espositivi" virtuali attraverso testi, fotografie e film di repertorio di loro proprietà, servendosi liberamente di uno strumento informatico agile ed efficace messo a disposizione da *Google*. Due sono dunque le novità rispetto alla libera disponibilità di contenuti e alla pubblicazione individuale di prodotti editoriali: un percorso storico lineare (o meglio un ipertesto "chiuso") con degli autori e dei soggetti "istituzionali" responsabili, e un contesto riconoscibile (un "istituto culturale" appunto, ma di dimensioni planetarie).

Come ogni insegnante sa, uno dei motivi "psicologici" dell'uso incontrollato della rete da parte dei giovani è l'anonimato: se un contenuto non è di nessuno, è di tutti, e quindi si può utilizzare. Al di là del valore scientifico e didattico del progetto, l'iniziativa di *Google* impone alcune considerazioni: da un lato, dopo anni di entusiasmi per la ricchezza sempre più ridondante della rete, sembra che anche nel più affascinante deposito di contenuti che il mondo abbia mai conosciuto, la presenza di mediatori (e di autori) sia considerata finalmente un valore; dall'altro, si tratta di un progetto "privato", che segue comunque logiche di mercato e che dal punto di vista del gradimento in rete presto supererà certamente le già numerose iniziative di carattere pubblico. Sono temi che, a livello internazionale, organismi e soggetti impegnati nella valorizzazione della cultura e nella tutela della memoria affrontano da tempo, ma che richiederanno un'attenta riflessione anche da parte di chi, con qualsiasi ruolo, si occupa e si occuperà in futuro, di storia, di immagini e di diffusione del sapere.

²⁶ <<http://www.google.com/culturalinstitute>>, 19.10.2013.

Tra banche dati, motori di ricerca, iniziative editoriali, il web è una sfida continua²⁷, in particolare per ciò che riguarda le immagini: se la forza delle immagini (del presente e del passato) sta nella loro immediatezza, che fa ritenere spesso superflui i loro mediatori culturali (a vantaggio dei loro mediatori commerciali e politici), il futuro richiederà una riconsiderazione della stessa figura del mediatore (storico, archivista, divulgatore) attraverso un confronto e una virtuosa collaborazione tra istituzioni nazionali e internazionali delegate alla conservazione della memoria, gli studiosi, e, anche, il “mondo digitale” con le sue logiche di mercato²⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Bertelli C., Bollati G., a cura di (1979), *Annali 2**, *L'immagine fotografica, 1845-1945 in Storia d'Italia*, Torino: Einaudi.
- Burke P. (2002), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma: Carocci.
- La Camera dei deputati a Montecitorio. Storia fotografica* (2010), Firenze: Alinari-Sole 24 Ore.
- D'Autilia G. (2005), *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano: Bruno Mondadori.
- D'Autilia G., Cusano L., Pacella M., a cura di (2009), *Famiglia. Fotografie e filmini di famiglia nella Regione Lazio*, Roma: Gangemi.
- De Luna G. (2005), *Prefazione*, in *Il potere da Giolitti a Mussolini*, in *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Torino: Einaudi, I*, pp. XXXV-XXXIX.
- De Luna G., D'Autilia G., Criscenti L., a cura di (2005-2006), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Torino: Einaudi, 3 voll.
- L'energia di Milano. I cento anni di AEM e lo sviluppo della città. Una storia fotografica* (2010), Milano: Feltrinelli.
- Fabi L. (1998), *La prima guerra mondiale, 1915-1918*, Roma: Editori riuniti.
- Fotografi sulla fotografia* (2004), antologia critica curata da N. Lyons, Torino: Agorà Editrice.
- Ginsborg P. (2004), *Sogni, genere, classi sociali: elementi di italianità, 1945-2000*, in Lucas 2004, pp. 55-73.

²⁷ Oggi gli archivi di immagini, innanzitutto pubblici, con il loro alto valore economico, devono confrontarsi con la sfida rappresentata dagli Open Data, la frontiera più avanzata dell'accesso digitale.

²⁸ Cfr. a questo proposito UNESCO/UBC, Vancouver Declaration, *The Memory of the World in the Digital Age: Digitization and Preservation*, 26 to 28 September 2012, Vancouver, British Columbia, Canada.

- Ginsburg C. (2000), *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano: Feltrinelli.
- Kracauer S. (1985), *Prima delle cose ultime* [1969], Casale Monferrato: Marietti.
- La Révolution française, images et récit, 1789-1799.* (1986), a cura di M. Vovelle, t. V, Paris: Messidor.
- Lucas U. (2004), a cura di, *L'immagine fotografica, 1945-2000, Annali 20*, in *Storia d'Italia*, Torino: Einaudi.
- Mignemi A. (2003), *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Mirzoeff N. (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, Roma: Meltemi.
- Nichols B. (2006), *Introduzione al documentario*, Milano: Il castoro.
- Palma S. (1999), *L'Italia coloniale*, Roma: Editori riuniti.
- Price D., Wells L. (2004), *Thinking about photography, debates, historically and now*, in *Photography: A Critical Introduction*, edited by L. Wells, London and New York: Routledge.
- Sorlin P. (2009), *Prefazione*, in *Famiglia. Fotografie e filmati di famiglia nella Regione Lazio*, a cura di G. D'Autilia, L. Cusano, M. Pacella, Roma: Gangemi, pp. 15-19.
- Sangiovanni A. (2006), *La storia, la televisione e lo storico. A colloquio con Giovanni Sabbatucci*, «Annale Sissco», VII, pp. 43-52.
- Tomassini L. (2012), *Una "dialettica ferma"? Storici e fotografia in Italia fra "linguistic turn" e "visual studies"*, in *La storia culturale. Parabole di un approccio critico al passato*, a cura di R. Petri, A. Salomoni, L. Tomassini, «Memoria e Ricerca», n. 40, pp. 93-110.

Sitografia

- <<http://www.nationalarchive.gov.uk>>
- <<http://www.google.com/culturalinstitute>>
- <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/>>
- <<http://www.fotofamilia.it>>
- <http://www.officinadellastoria.info/index.php?option=com_content&view=category&id=45&Itemid=50>

Il restauro e i possibili modi per “comunicare” il patrimonio culturale

Alessandra Chiapparini*
Valeria Pracchi**

Abstract

Lo scenario normativo internazionale conferma il diritto di accesso alla cultura quale risorsa per la produzione di benefici, non tanto economici, ma di sviluppo sociale: in tal senso, il patrimonio “contiene” interessi e valori che determinano una responsabilità collettiva di conservazione. Nonostante partecipazione e coinvolgimento siano condizioni imprescindibili, tali valori restano solo potenziali perché non pienamente percepiti. Attraverso l’illustrazione dell’esperienza in corso sull’Isola Comacina, il contributo propone di considerare i contenuti del restauro come letture alternative per una comunicazione capace di ricostruire un rapporto tra persone e cose perché, a cavaliere tra scienze umanistiche e scienze esatte, si indaga la vita dei luoghi scoprendo la consistenza fisica degli oggetti e la conseguente continua esigenza di cura, che rimandano ad esperienze quotidiane capaci di descrivere profondamente la dimensione vitale del patrimonio culturale.

* Alessandra Chiapparini, Dottore di Ricerca in Progetto e Tecnologie per la Valorizzazione dei Beni Culturali, Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, via Bonardi 9, 20133 Milano, e-mail: alessandra.chiapparini@mail.polimi.it.

** Valeria Pracchi, Professore Associato di Restauro, Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, via Bonardi 9, 20133 Milano, e-mail: valeria.pracchi@polimi.it.

The international regulatory framework confirms the right of access to culture as a resource for the production of benefits, not just economic, but linked to social development: in this sense, heritage “contains” interests and values that determine a collective responsibility in conservation. Although participation and involvement are essential conditions, these values remain only potential because not fully perceived. Through the description of the on-going experience on the Isola Comacina, the contribution proposes to consider contents of restoration as possible alternative interpretations for a communication able to rebuild a relationship between people and things because, working astride between humanities and sciences, it investigates the life of places discovering the physical aspect of objects and the need for continuing care, which refer to everyday experiences, and deeply describing the vital dimension of cultural heritage.

1. Introduzione

Viviamo una stagione di crollo verticale dell’attenzione per i temi della tutela dei beni culturali... Di fronte a questi ed altri segni di pesante degrado sembrano ancora salvarsi due sole oasi: le mostre e i restauri. L’effimero la vince dunque sul permanente, la cura delle ferite ha la meglio sulla prevenzione. Mostre e restauri hanno infatti un punto in comune: possono essere presentati e “comunicati” come eventi [...]. Niente di male se si riuscisse a riattivare il circolo virtuoso fra l’evento effimero e il patrimonio permanente¹.

La pessimistica osservazione di Salvatore Settis, che contrappone effimero a permanente, attribuisce la facile vittoria del primo al fatto che mostre e restauri possano essere più facilmente presentati al pubblico interessato, spettacolarizzandoli come eventi. Manca, a suo giudizio, la capacità di rendere “l’occasione” capace di innescare azioni di lunga durata che contribuiscano ad una reale politica di tutela.

È difficile negare l’evidenza dell’assunto, dimostrata in senso lato anche da una temperie culturale che predilige l’evento (inteso come qualcosa che esaurisce le potenzialità al suo termine), piuttosto che l’abitudine a ragionare in termini di processo in cui quel che conta è la continuità (così come il controllo e la correzione della rotta tracciata).

Proveremo in questo testo a proporre alcune osservazioni che muovono dalla convinzione che un rinnovato approccio al “restauro” possa invece essere un potente strumento per il coinvolgimento delle persone ai fini di una strategia pro attiva di tutela, con effetti quindi di più lunga durata e di maggior impatto anche di tipo sociale ed economico.

¹ Settis 2009, p. I.

2. Una nuova forma di restauro discende da un rinnovato sguardo alle cose

Per cominciare corre però l'obbligo di una precisazione: si usa spesso il termine restauro come sineddoche ma, anche sul piano normativo, è ormai acclarato come esso sia semplicemente una parte (l'evento in un certo senso) all'interno di un processo coordinato e continuativo comprendente studio, prevenzione, manutenzione e (estrema *ratio*) restauro: ciascuno concorrente a definire una strategia di conservazione del patrimonio culturale². Strategia da cui discendono attività tecniche (siano esse di manutenzione, prevenzione o restauro), ma che ha il suo significato più profondo e la sua radice nello studio. Secondo la definizione di Amedeo Bellini:

Il restauro è l'esecuzione di un progetto di architettura che si applica ad una preesistenza, compie su di essa tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori intrinseci ed estrinseci di degrado, per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili, utilizzando studio preventivo e progetto come strumenti d'incremento della conoscenza³.

Il fine ultimo è molto chiaramente individuato nell'incremento della conoscenza. In questo senso il restauro è una disciplina che appartiene al novero delle scienze umane, pur adoperando procedimenti scientifici; spesso si tende invece a considerare "il come si fa" – la pratica del restauro – come ciò che davvero conta, mentre è di gran lunga più importante il perché si fa. In questo senso il restauro ha al proprio centro l'indagine sul passato: l'oggetto (monumento, territorio...) diviene una sorta di palinsesto, da comprendere per quanto possibile, e da offrire allo sguardo altrui, svelando i numerosi *layers*, che sovrapposti nelle varie fasi, danno lo stato attuale.

Chiarita la finalità, ci saremmo limitati a sottolineare la dimensione "storica", invero molto importante, condensata però negli oggetti da restaurare nella loro materia, segnata dagli avvenimenti accaduti nel trascorrere del tempo. Mentre la storia dell'architettura non intrattiene necessariamente un rapporto diretto con la materialità dell'oggetto, il restauro deve. L'indagine, la conoscenza della materia (non solo naturalmente), cioè come quel bene è stato fatto, secondo quali logiche e mentalità, con quali saperi, con quali fatiche, è tematica di recente acquisizione, scarsamente considerata fin tanto che il manufatto veniva indagato attraverso categorie consuete e pertinenti alla storiografia architettonica, con la finalità precipua di valutarne il grado di artisticità. Il riconoscimento dell'opera come opera d'arte necessitava e privilegiava l'analisi critica del testo, entro la quale la

² D.Lgs 22 gennaio 2004, n. 42, in materia di *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137. Articolo 29, *Conservazione*: comma 1. «La conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». I seguenti commi da 2 a 4 specificano il significato di prevenzione, manutenzione e restauro.

³ Bellini 2005, p. 24.

sua dimensione materiale costituiva solo il supporto per l'epifania dell'immagine. È ormai noto, a cinquant'anni di distanza dalla pubblicazione della *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi, come questo aspetto costituisca oggi uno dei punti più critici, insieme all'idea di considerare come superiore metro di giudizio (spesso da trasporre in atto attraverso il restauro) la prevalente categoria dell'artisticità. Le conseguenze legate a quella temperie culturale sono molteplici, ma per la finalità che qui ci proponiamo ci limiteremo a considerarne solo alcune.

La prima è la radicale opposizione che si viene a creare tra una dimensione vitale e una extra temporale. L'opera d'arte gode infatti di uno statuto straordinario che la vuole fuori dal flusso temporale: deve conservarsi sempre immobile, quasi una sorta di cristallo e, i segni del tempo o della mano umana sono causa di diminuzione del valore, e devono pertanto essere rimossi perché non fanno parte della sua esistenza; non c'è in tal senso una dimensione storica laddove non c'è mutamento.

Si pensi, per fare un esempio, a come è sempre inquadrata e fotografata l'architettura moderna: tagli delle immagini identici, rigorosamente in bianco e nero, senza che vi siano segni di degrado o imperfezioni e senza presenza umana. È una icona bloccata in una sorta di iperstaticità che condiziona persino gli esiti dei restauri. Non sono diverse le immagini dei grandi capolavori scultorei in cui la statua è ripresa con un fondo neutro senza rapporto con l'intorno, comunicando una perfezione astratta.

Anche il linguaggio della critica estetica, lo strumento stesso di lavoro lo impone, è compreso da un pubblico colto che ha un quadro concettuale generale capace di accogliere i tasselli che la mostra, il catalogo, la spiegazione o l'opera stessa concedono.

Inoltre questo approccio, ancora legato ad una cultura neoidealista, taglia radicalmente i legami, le ragioni, la cultura materiale che hanno consentito l'estrinsecazione di quel pezzo, di quella architettura. Le opere sembrano creazioni nate per miracolo, senza sforzo e senza lotta con la materia, gli strumenti per lavorarla, le possibilità tecniche offerte e i colpi di genio per superare le difficoltà, le fatiche e le mentalità. Si pensi al saggio dedicato alla pittura di Mattia Preti, scritto da quella meravigliosa penna di Roberto Longhi: pagine e pagine di analisi dei "testi" ed una chiusa finale: nacque... morì... È chiara l'intenzione di sottolineare come i banali accadimenti della vita non continuo e non possano influenzare l'arte.

Sul versante della storiografia architettonica, bisognerà attendere la fine degli anni '80, per indicare ad esempio la storia delle tecniche costruttive come nuova frontiera: apprendo il convegno internazionale dal titolo *Il modo di costruire*, Eugenio Battisti tesseva l'elogio della mano, inteso come valorizzazione di una storia che ha «l'ambizione specifica [...] di ripercorrere una vicenda di motivazioni concrete, di applicazioni dirette, di sempre sperimentali procedimenti insegnati oralmente o acquisiti per imitazione»⁴.

⁴ Selvafolta 1994, pp. 149-153, da cui è tratta anche la citazione immediatamente a seguire.

Molti anni sono quindi passati da quell'invito

a occuparsi dei modi e dei luoghi di formazione degli operatori, ivi compresi il cantiere quale ineliminabile palestra culturale e soprattutto l'invito ad attivare indagini che affidino valore al processo oltre che al progetto e al risultato finale dell'architettura, promuovere ricerche che vadano al di là delle immagini di facciata e imparino a riconoscere come tra il primo affiorare dell'idea sul tavolo da disegno e l'inaugurazione dell'opera esista, non già un vuoto di gesti e di parole, bensì una sequenza di atti estremamente significativa che certamente non si esaurisce al termine dei lavori, ma si prolunga negli sforzi dell'uso.

La citazione evoca un'immagine di flusso che ben si adatta a comprendere il momento che si attraversa, in opposizione, da un punto di vista metodologico, al metodo dominante fino a pochi anni fa, e che aveva rivoluzionato il modo di fare storia, archeologia e storia della cultura negli anni '60 e '70: lo strutturalismo. Nato dal tentativo di individuare le invarianti, esso mirava a riconoscere le strutture stabili che resistevano nel tempo. Lo studio di queste invarianti costituiva la virtù dell'analisi stessa⁵. Questo approccio è andato in crisi col tempo e oggi si assiste in un certo senso al suo sgretolamento. Se si pensa ad esempio all'importanza che ha via via assunto l'analisi stratigrafica applicata allo studio degli edifici si comprende come questa visione sia superata. La stratigrafia è un metodo di lettura dei fenomeni dove ogni oggetto è considerato come il prodotto di una serie di fasi: ciò che noi osserviamo è un aggregato che subisce continuamente processi che sono cumulativi. L'edificio è il risultato di un'evoluzione di cui abbiamo i segni finali, le tracce terminali di come è ora, ma questa geografia non è nient'altro che una trama per ricostruirne il processo, e la stratigrafia è la tecnica di lettura a ritroso di questa processualità.

L'edificio è dunque un sistema aperto di relazioni stratificate, che è sempre soggetto, che lo si voglia o no, a modifiche, a diversi utilizzi e al degrado naturale.

Strumenti di lettura quali l'analisi stratigrafica o le tecniche archeometriche sono relativamente recenti per la storiografia artistica, e sono mutuati dagli studi di matrice archeologica, ambito nel quale la presenza di documentazione scritta è quasi inesistente, e l'unica fonte da interrogare, quasi da "spremere", è il pezzo stesso. L'archeologia dell'architettura ha così portato rinnovata

⁵ Traiamo questi ragionamenti da un più ampio intervento di Carlo Tosco tenuto al convegno svoltosi al Politecnico di Milano (8 novembre 2007) sulle tecniche costruttive storiche, riportato in forma sintetica in Tosco 2008, pp 161-164. Un esempio, sempre offerto dallo storico torinese, è relativo a *Le structures du Latium medieval: le Latium meridionale et la Sabine du 9. a la fin du 12. siecle* di Pierre Toubert del 1973. È chiaro fin dal titolo che il testo punta ad una lettura di tipo strutturale e identifica in queste strutture alcuni fenomeni sociali e istituzionali quali la formazione dei castelli tra X e XII secolo come elementi stabili che avevano consentito un nuovo utilizzo del territorio. Riguardando il libro a distanza di anni appare quasi come una forma di moderno aristotelismo, infatti come nella gnoseologia aristotelica, l'idea era quella di identificare delle sostanze che restavano le stesse, nonostante mutassero gli accidenti. La struttura è qualcosa che rimane al variare delle cose, non è questo o quel castello, ma è "il castello".

attenzione sulle pratiche costruttive, sul sapere empirico, sull'uso tradizionale dei materiali: un'attenzione che non esclude affatto il ricorso ai metodi analitici e alle sperimentazioni di laboratorio, ma che li utilizza in piena complementarità con altri strumenti, per una "nuova storiografia".

Per usare le parole famose di Febvre, si tratta di imparare a produrre il proprio miele con fiori non consueti⁶.

Solo in tempi recenti dunque l'opera è stata intesa come fatta di materia che esprime idee e contemporaneamente documenta tecniche, condizioni sociali e culturali; il suo "valore" dipende dalle modalità con le quali è appresa dalla coscienza attuale nella sua consistenza e da come questa ne ha recepito i momenti di vita passata; essa è oggetto che appartiene ad una molteplicità di categorie.

Eppure già alla metà degli anni '60 si era ormai pervenuti, proprio sul piano culturale, ad un distacco dalle filosofie sottese alla concezione estetico-idealistica del bene in quanto di particolare pregio o rarità, per aderire ad una differente visione volta a privilegiare, nel momento del riconoscimento, un giudizio di valore di tipo più storico che estetico, in grado di sottolineare piuttosto la rilevanza che il bene abbia avuto per la storia dell'evoluzione della civiltà di cui costituisce documento, memoria del tempo in cui è sorto.

La Commissione Franceschini⁷ privilegiò infatti un'idea di tutela, per la quale il bene diviene "culturalmente rilevante" per quel che esso è in grado di rappresentare, più che per quel che è, divenendo determinante il fatto che tale bene possa assolvere, attraverso la pubblica fruizione, ad una "funzione culturale" di trasmissione di una memoria del passato, che si tratti o meno di un'importante espressione artistica o di un oggetto di specifico rilievo archeologico. In tal senso la funzione culturale è spostata dal valore in sé, al valore in rapporto a quanto

⁶ Febvre 1949, p. 428: «La storia si fa con i documenti scritti, certamente. Quando esistono. Ma la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. Con tutto ciò che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo miele se gli mancano i fiori consueti. Quindi con delle parole. Dei segni. Dei paesaggi e delle tegole. Con le forme del campo e delle erbacce. Con le eclissi di luna e gli attacchi dei cavalli da tiro. Con le perizie su pietre fatte dai geologi e con le analisi di metalli fatte dai chimici. Insomma con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, esprime l'uomo, dimostra la sua presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nello sforzo continuo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono sugli uomini, sulle società che le hanno prodotte, e di costituire finalmente quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza del documento scritto?».

⁷ La Commissione d'indagine istituita con la legge 26 aprile 1964, n. 310, per la *Tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, (cosiddetta Commissione Franceschini dal nome di colui che ne fu il Presidente) recitava: «*Appartengono al patrimonio culturale della Nazione* tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

il bene è compreso e accolto dalla comunità della quale è testimonianza. L'idea dunque di rendere intellegibili le molteplici storie che vi si intrecciano diviene fondamentale, come del resto di recente ribadito dalla Convenzione sul Valore del Patrimonio Culturale per la Società siglata a Faro nel 2005, che traduce il passaggio dalla domanda "Come preservare il patrimonio?" a "Perché e per chi valorizzarlo?"⁸ La constatazione alla base è il fatto che la conoscenza e l'uso del patrimonio rientrano nel diritto di partecipazione dei cittadini alla vita culturale, come definito nella *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*, e che il patrimonio culturale sia fonte utile allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale, oltre che a un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse.

Un radicato mutamento di concezione dell'oggetto, che da opera d'arte diviene bene culturale, avrebbe dovuto comportare anche l'uso di modificati strumenti di lettura e di comunicazione della sua storia. Così non è stato, e si resta fermi alla «insufficiente cognizione dello stesso patrimonio», e alla «scarsa preparazione civica e diffusa contrarietà alle leggi di tutela», mali sottolineati sempre dalla Commissione nel 1964, anche dovuti ad una persistente «comunicazione fordista»⁹ che tende ad escludere le fasce meno "colte" della popolazione, nonostante l'aumento considerevole della fruizione di "cultura", legata ai cambiamenti sociali e alla maggiore disponibilità di tempo e di risorse che ha caratterizzato progressivamente l'ultimo mezzo secolo.

D'altro canto, molto chiaramente, Giuseppe De Rita, nell'analisi dello stato dell'arte sulla salute dei beni culturali compiuto a metà degli anni '80, scriveva:

Rinforzare l'offerta non può essere un criterio di lungo periodo della politica culturale italiana: potrebbe infatti avere l'effetto non entusiasmante di moltiplicare le iniziative senza che esse abbiano alcun messaggio interno; e l'effetto perverso di assimilare la cultura alle merci, dove in effetti il rinforzo dell'offerta (magari con qualche *battage* pubblicitario) sposta in alto la propensione al consumo, una domanda cioè sconnessa con i bisogni reali e veramente avvertiti¹⁰.

Al contrario, l'attività di valorizzazione e comunicazione del patrimonio si è orientata alla produzione di una varietà illimitata di prodotti culturali più o meno replicabili, il cui consumo rimane estraneo alla domanda e ai bisogni

⁸ Articolo 2. Definizioni: a) il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi; b) una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore a degli aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro di un'azione pubblica, sostenere e trasmettere alle generazioni future.

⁹ Montella 2009, p. 43.

¹⁰ De Rita 1987, p. 267.

effettivi del pubblico, dipendente piuttosto dalla capacità monetaria di acquisire e fruire di quei beni, generando una sorta di costume di massa, per cui la cultura diviene uno status symbol per rispettare un bisogno di «decorosa ritualità»¹¹, spesso non del tutto consapevole, e con conseguenze dal punto di vista della conservazione, «talché è facile figurarsi come molti ne perderebbero interesse e che pochi soffrirebbero, al di là delle apparenze, per il venire meno di qualche quota di quanto finora conservato»¹².

Nell'esperienza alla quale stiamo lavorando, e che sinteticamente riassumeremo, siamo ripartiti dall'analisi di queste criticità, avendo come obiettivo quello di ricostruire i nessi tra oggetti e la loro storia costruttiva, facendo leva particolarmente sullo studio del dato materiale.

Spiegare come sono fatte le cose è un potente meccanismo per comprenderle, perché rimanda ad un dato esperienziale che in buona parte tutti possediamo. Il “fare” è infatti parte integrante dell'esperienza del vivere quotidiano e per questo può costituire una chiave di lettura efficace per comunicare il patrimonio culturale sia nelle azioni che ne hanno consentito la costituzione, sia la trasformazione e, non da ultimo, la conservazione stessa. Considerazioni queste che vengono rafforzate anche dai più recenti sviluppi della ricerca neuroscientifica. La scoperta dei neuroni-specchio¹³ ha infatti chiarito la capacità umana di apprendere dall'osservazione (non necessariamente diretta) dell'azione altrui. Gli studi finora effettuati dimostrano una intrinseca capacità di comprendere le azioni degli altri “dall'interno”: ogni volta che vediamo fare qualcosa, siamo in grado di anticiparne gli obiettivi e le intenzioni, grazie all'attivazione dei neuroni correlati alle nostre capacità motorie, siano esse semplici o complesse, permettendo così una profonda comprensione del comportamento; quando lo sviluppo della conoscenza è legato all'azione, e quindi alla pratica, l'attività di apprendimento sembra essere in qualche modo più immediata, per motivi intrinseci al sistema neurologico umano.

I neuroni-specchio sembrano inoltre spiegare come, dall'osservazione di azioni altrui, il cervello sia in grado di mappare i movimenti individuali confrontandoli e classificandoli nel proprio repertorio motorio, permettendo così di costruire un “terreno motorio comune”. In questo senso, anche se la conoscenza dell'azione osservata non appartiene alla nostra memoria motoria,

¹¹ Montella 2009, p. 102.

¹² Ivi, p. 41.

¹³ I primi risultati dell'esistenza dei neuroni specchio sono stati registrati negli anni '90 da un team di scienziati guidati dal Prof. Giacomo Rizzolatti dell'Università di Parma. Dallo studio dell'attività cerebrale dei macachi, gli scienziati sono stati in grado di osservare come un medesimo gruppo di neuroni si attivi sia durante l'esecuzione di una determinata azione, sia durante l'osservazione della stessa eseguita da un altro soggetto. L'importanza della scoperta dei neuroni specchio è quindi legata alla possibilità di capire come gli individui si relazionino al proprio ambiente, al modo in cui siano compresi i gesti e le azioni altrui e ai modi in cui il nostro cervello apprenda osservando l'azione degli altri (imitazione). Si veda Rizzolatti, Craighero 2004.

il sistema specchio è in grado di interpretare almeno i movimenti più semplici che formano l'azione complessa sulla base delle proprie possibilità.

Le ricerche hanno anche messo in evidenza il ruolo della ricchezza del repertorio motorio individuale nel facilitare la comprensione delle attività degli altri; questo implica che la conoscenza pregressa, in ogni caso, influisce sulla comprensione della realtà, e la contestualizzazione delle situazioni in una circostanza nota renderà l'apprendimento più profondo.

Infine, i neuroni specchio ci dicono molto sulla nostra capacità di imparare per imitazione. La formazione di memorie motorie sembra infatti essere agevolata quando i soggetti osservano ed eseguono uno stesso movimento. Questa prospettiva suggerisce di considerare approcci di apprendimento tipici della sfera dei "mestieri", dove la conoscenza è acquisita principalmente "copiando" le pratiche degli altri. Secondo questa linea, comprendere l'azione è più facile quando osservata ed imitata, piuttosto che spiegata verbalmente, e ciò probabilmente perché «succede spesso che ciò che sappiamo esprimere verbalmente sia solo una parte di quello che sappiamo fare [...] il linguaggio non è un "utensile specchio" adeguato per i movimenti fisici del corpo umano»¹⁴.

Questo tipo di approccio ha anche importanti conseguenze dal punto di vista della consapevolezza e della propensione alla conservazione: quando infatti si conoscono saperi, fatiche, mentalità, si è più portati ad un atteggiamento conservativo. Una esperienza istruttiva in tal senso è stata fatta durante i restauri alla cascina Cuccagna a Milano, in cui sono stati organizzati dei fine settimana nei quali gli iscritti imparavano a riparare i vecchi intonaci ancora presenti con rappezzetti di intonaco a base di malta di calce. Le liste di attesa non si sono potute esaurire e la soddisfazione finale era molto alta: ciò che stupiva maggiormente era proprio l'apprezzamento per il mantenimento degli intonaci esistenti, che venivano visti come superfici in cui la non perfetta complanarità e i segni del tempo ancora evidenti li rendevano più preziosi. L'introduzione alle giornate era stata capace di spiegare cosa rappresentassero quelle superfici, come fossero state fatte e perché non avesse nessun senso eliminarle, cancellando per sempre le informazioni contenute, per far posto a materiali moderni, spesso incompatibili¹⁵.

Quello descritto è un esempio interessante che ha sfruttato la condizione tipica del restauro che è quella di occuparsi di una materia che si segna, che "soffre", ed ha quindi bisogno di cure: anche questo è un dato legato all'esperienza comune e quindi ben comprensibile. Inoltre l'esperimento ha superato la "semplice" (pur molto apprezzata) strategia comunicativa della visita in cantiere sui ponteggi, modalità che sta prendendo sempre più piede e che ottiene gradimento proprio per la possibilità di un ravvicinato incontro con la materia.

¹⁴ Sennet 2008, p. 97.

¹⁵ Bellini 1990, pp. 1-11.

Un altro caso è quello del restauro della Cattedrale di Santa Maria a Vitoria-Gasteiz (Spagna) i cui restauri hanno reso l'edificio una delle attrazioni turistiche più importanti di tutta l'area dei Paesi Baschi. Non soltanto è possibile visitare la cattedrale "scalando" le impalcature ed osservando i restauratori all'opera, ma è stato sviluppato un sistema di programmi formativi per approfondire la conoscenza della storia dell'intera area, con attività pratiche mirate per adulti e bambini, che consentono di comprendere profondamente l'evoluzione del monumento e del suo contesto, toccando anche i modi di vita, le attività, gli "sforzi" e le "fatiche" che hanno condizionato lo sviluppo economico e sociale di tutto il territorio (come la miniera di sale appena fuori la città). Il successo dell'iniziativa è stato notevole, tanto che oggi non solo è necessario prenotare una visita, ma l'affluenza e l'interesse delle persone per la chiesa è tale da finanziare in buona parte i restauri ancora in corso. Ci si chiede al termine dei lavori se per la salute del monumento (e di tutta Vitoria) sarà più o meno opportuno smontare quei ponteggi.

Le visite durante lo svolgersi dei cantieri sono una preziosa occasione, non tanto legata alla spiegazione dello specialismo del "restauro", quanto a far capire la necessità di cure continue del patrimonio, finanche quelle banali come la spolveratura delle superfici delicate. Raramente però il materiale prezioso raccolto durante le fasi analitiche dei restauri, o le appendici tecniche necessarie alla durata futura dell'opera, trovano posto nelle spiegazioni offerte durante le visite a luoghi o musei. Certo, si tratta di trovare il linguaggio adatto, ma non è inutile e neppure noioso spiegare il senso e la necessità di attraversare una zona filtro che cattura le polveri o il trattamento dell'aria nella cappella degli Scrovegni o nel Cenacolo, segni di progressiva attenzione che coinvolgono i visitatori nell'interesse comune del preservare.

L'idea che abbiamo in mente è che il modo di comunicare il patrimonio culturale debba essere legato alla nostra capacità di far depositare gli studi entro un quadro concettuale, che consenta al fruitore di recepirli e di fissarli almeno in parte; altrimenti si otterrà una veloce scomparsa di un semplice livello informativo che non trova riferimenti personali o che si trasformerà in mera curiosità. Basta visitare un museo delle culture extraeuropee per provare un senso di spaesamento (pur sempre salutare) per un cittadino europeo, che non ha strumenti per "mettere insieme" e darsi spiegazioni del fatto che, mentre in Italia opera Michelangelo, in Africa si fondono statue di giaguari dalle forme primordiali, in nuova Guinea si scolpiscono pali votivi di altezza impressionante. Ciò che comprendiamo non può quindi essere disgiunto dalla nostra conoscenza ed esperienza precedente, quanto dai condizionamenti della cultura e della «comunità interpretativa»¹⁶.

Quando infatti si parla di esperienza estetica, che presuppone e descrive una sorta di emozione di fronte ad un'opera, essa non è mai separabile dai

¹⁶ Hooper-Greenhill 2000, pp. 22-31.

dati della conoscenza che si ha di quell'opera, e che è profondamente variabile a partire dal soggetto che la osserva, dalla sua cultura, dalla sua storia personale, dalla sua appartenenza ad un mondo culturale che tra l'altro muta e si evolve continuamente; in tal senso non esiste un'esperienza estetica se non come una derivata di una esperienza di tipo storico. Come sottolineato dalle teorie ermeneutiche di Gadamer¹⁷, il processo di interpretazione degli oggetti si muove circolarmente dall'intero al dettaglio, dal passato al presente e viceversa. La comprensione delle cose si sviluppa in maniera dialogica, grazie ad una stratificazione di significati prodotti dall'interazione tra l'opera, chi la osserva, una "fusione degli orizzonti", quello del soggetto legato alla tradizione ed alla conoscenza pregressa del presente, e quello dell'opera che include le interpretazioni e le tradizioni che ha attraversato. Inoltre, proprio come in un dialogo, l'interpretazione non può mai considerarsi davvero conclusa perché è sempre possibile aggiungere nuovi elementi, e ciò che era già stato compreso può essere messo nuovamente in discussione. Ecco perché l'opera ha necessariamente delle caratteristiche di polisemanticità, non significa una cosa per tutti, è un decodificatore di messaggi che vengono recepiti in modo diverso a seconda dei secoli, delle persone, della nazionalità e che costituiscono una vera e propria sfida alla costruzione dell'interpretazione, che assomiglia a quel concetto di analisi interminabile di cui parlava Freud.

3. *Un possibile esempio*

L'esempio che vorremmo proporre, per tradurre il lungo introito teorico, riguarda il tentativo che stiamo compiendo di "raccontare" quel piccolo microcosmo costituito dall'Isola comacina¹⁸.

L'isola (unica presente nel lago di Como) ha uno sviluppo territoriale di circa sei ettari ed ha sempre avuto un ruolo centrale per il lago, date le vicende storiche che la videro protagonista, anche se la sua riscoperta è relativamente recente, dovuta soprattutto alle campagne di scavo organizzate a partire dagli anni Dieci del Novecento¹⁹, che portarono alla luce reperti archeologici e parti di edifici di notevole importanza e rarità. Ciò nonostante la bibliografia edita è relativamente scarsa, datata e soprattutto frutto di parziali interventi specialistici

¹⁷ Gadamer 1976, pp. 117-133.

¹⁸ Il lavoro è frutto di una tesi di laurea ancora in corso di svolgimento da parte di N. Bego, F. Vittorelli, L. Trezzi, dal titolo *Nuovi metodi per la comunicazione del Patrimonio Culturale: il caso dell'Isola Comacina*.

¹⁹ La prima campagna di scavo, ad opera di Ugo Monneret de Villard, risale al 1914, seguita da altre cinque condotte da Luigi Mario Belloni (1958-59, 1962-63, 1968-69, 1972, 1978), di cui una subacquea, che riportarono alla luce i resti degli edifici religiosi oggi visibili sull'isola.

ad opera di archeologi o legata a narrazioni storiche quasi di stampo mitologico, piuttosto che suffragata da analisi recenti e comprovate.

Nell'anno 2000 si accesero i riflettori sul luogo a causa della sua ipotizzata vendita, data la natura demaniale della proprietà. L'interesse riaffiorava dunque in conseguenza dell'emergenza e, scongiurato l'evento, si avviò una attività di studio e di ricerca in cui era già chiara l'intenzione di creare un sistema all'interno del quale l'isola avesse un ruolo cardine²⁰. Finalità generale era quella di sostenere interventi per uno sviluppo equilibrato del territorio attraverso una migliore conservazione e valorizzazione del suo patrimonio culturale, mirando ad un riequilibrio, in modo da decongestionare l'area a lago, ampliando l'offerta turistica e indirizzando i flussi di turismo culturale anche verso le zone montane o quelle meno consolidate²¹.

L'occasione indotta dall'Accordo Quadro di Sviluppo Territoriale Magistri Comacini ha consentito, all'interno del progetto più ampio, di avviare sull'Isola una fase di *start up* consistente nel restauro di alcuni edifici presenti: il cosiddetto monastero dei Santi Faustino e Giovita, le case per artisti di Pietro Lingeri, la chiesa di San Giovanni e, avamposto sulla terra ferma, l'Antiquarium destinato a diventare sede della raccolta di reperti archeologici e punto di partenza per la visita del luogo. Gli incarichi per la progettazione e la realizzazione dei restauri sono andati a progettisti diversi che hanno, ciascuno per il proprio caso, raccolto varie indagini di tipo storico, stratigrafico, archeologico o di laboratorio, sui singoli luoghi. Analisi legate al sistema vegetazionale si erano già rese indispensabili in vista di un necessario intervento generale di sistemazione dei percorsi e di controllo di una vegetazione ormai infestante. Al termine dei lavori è stato ricavato sull'isola un appartamento per la presenza fissa di un custode ed è stata assunta una guida, anche se ovviamente il percorso di visita può essere libero. Iniziative pubblicitarie, soprattutto a livello locale, e la validità del biglietto di ingresso per altri luoghi di interesse circostanti hanno consentito un notevole incremento di pubblico, che nella stagione 2011 ha raggiunto le 12000 presenze circa, pur con un bilancio non ancora in equilibrio.

²⁰ Nel 2002 venne presentato il progetto di sistema culturale integrato del Distretto Isola Comacina che coinvolgeva anche i paesi dell'area centrale della sponda occidentale del ramo del lago, la val d'Intelvi oltre a Lezzeno e Bellagio sulla sponda opposta. Nel 2004 il progetto si configurava, in continuazione al precedente, nell'Accordo Quadro di Sviluppo Territoriale, grazie all'allora nuovo strumento di programmazione negoziata che prevede una formale intesa di indirizzo e cooperazione in materia culturale. Nel 2005 l'Accordo quadro di sviluppo territoriale per la valorizzazione culturale del lago di Como e, in particolare dell'area dei Magistri Comacini, venne sottoscritto da Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, Provincia di Como e altri 18 enti con una dotazione di circa 14 milioni di euro da investire attraverso un piano di azioni coordinate per l'intero comprensorio coinvolto. Cfr. Della Torre 2005, pp. 20-25.

²¹ Gli obiettivi indicati si propongono di conservare attivamente il patrimonio favorendo e promuovendo la fruizione dei beni diffusi, soprattutto di quelli meno noti, attivando le necessarie modalità di comunicazione e di capacità di lettura, migliorando la qualità e il coordinamento delle manifestazioni, oltre a promuovere lo sviluppo interno e la formazione necessaria per accrescere la consapevolezza delle potenzialità e delle criticità del territorio anche presso le popolazioni residenti.

Diviene però ora fondamentale, anche richiamando gli obiettivi dell'accordo quadro, un ulteriore sforzo di messa a sistema e di completamento del materiale già predisposto in vista dei restauri, che vada oltre l'analisi dei singoli casi (che peraltro non costituiscono la totalità delle persistenze presenti rappresentate anche da numerosi resti archeologici) e "li ricucia" entro un sistema quale è l'isola. La nostra idea iniziale era dunque quella di mettere a disposizione delle guide e dei visitatori non solo i vari studi già effettuati, che rischiavano di rimanere ben saldi nei cassetti dei progettisti, ma anche nuove ricerche estese ad esempio al sistema di coltivazione di quelle terre o ai resti archeologici. Non siamo dunque partiti da analisi dell'offerta e da interviste sul grado di soddisfazione dei visitatori, quanto dalla percezione che noi stessi avevamo della difficoltà di comprendere un luogo che conserva brani di storie appartenenti a periodi assai diversi tra loro e con funzioni differenti. La volontà è quella di offrire una sorta di lettura stratificata, in cui l'attenzione è spostata dagli oggetti alle relazioni che tra essi intercorrono, attraverso il proseguimento delle ricerche e la loro riorganizzazione in vista della creazione di uno strumento capace di raccontare la "Gibilterra del Lario".

Una forma tradizionale di ricostruzione storica, che deve spesso ripercorrere secoli privi di documentazione basata su ipotesi comprovate, ha prodotto quantità davvero notevoli di materiale eterogeneo che si accumulava sui nostri tavoli e che, alla lettura, produceva due effetti: il primo era comico, quasi la recita di una litania eterna, senza che del resto a nessuno restasse impresso alcunché, il secondo era l'evidenza di come, quanto più indagassimo periodi lontani, tanto più le maglie del setaccio che dovevamo usare si facevano larghe, con così ampie labilità che ci costringevano a ricorrere a miti storiografici spesso privi di fondamento, legati a fonti non certo di prima mano. Siamo passati così a costruire un sito web che ci consentisse, attraverso interrogazioni mirate che si diramano vieppiù, di mettere sotto la luce dei riflettori ciò che ognuno può scegliere di approfondire, personalizzando le proprie curiosità o seguendo, secondo un itinerario di visita più o meno libero, la suggestione, che il singolo oggetto di fronte al quale ci si trova, porta con sé. Il metodo che abbiamo seguito, coerentemente con quanto si è provato ad illustrare nella prima parte di questo testo, considera l'incrocio delle fonti (siano esse tradizionali o innovative), particolarmente nel loro rapporto con lo studio della materialità dell'architettura.

Quattro sono le macrocategorie indagate, ognuna contenente dei sottoinsiemi: il territorio (paesaggio, percorsi, approdi), l'archeologia, intesa come complessi riconosciuti nell'interezza del loro disegno planimetrico e della loro funzione (studi, campagne di scavi, archeologia subacquea) le costruzioni non ruderizzate, (nuove o antiche), e la presenza di resti murari non di tipo archeologico ma legati al sistema produttivo e di uso del suolo (classificazione in terrazzamenti e resti murari non identificabili con certezza). Un secondo livello analizza le tematiche relative ai sottoinsiemi di ogni macrocategoria, un

terzo contiene approfondimenti e specifiche dedicati ad un pubblico più esperto. Come ogni architettura di un sistema multimediale è difficile da descrivere ma, per visualizzarla abbiamo provato a costruire un piccolo modello dell'isola e a materializzare, attraverso fili, la rete di relazioni che la nostra trama riesce a ricostruire, cercando di non omettere nulla. Alcuni esempi cercheranno di spiegare il senso del nostro lavoro, difficile del resto da tradurre attraverso il solo linguaggio verbale.

Il primo passo è stato quello di analizzare ogni brano murario presente per operare una distinzione tra resti riconoscibili come appartenenti ad edifici ruderizzati da muri ancora presenti ma legati ad altre funzioni (difensive o legate alla produzione del suolo). La distinzione è stata fatta studiando i singoli muri in base alla loro tessitura, alla tecnica di lavorazione, alla presenza o meno di giunti di malta etc... Un grande numero risulta così essere costituito e riconosciuto come muro di contenimento per la costruzione di terrazzamenti necessari alla coltivazione del suolo data la presenza di notevoli dislivelli. In una economia preindustriale, il contadino che preparava il terreno tramite aratura, conservava infatti le pietre emerse, riutilizzandole per la costruzione di "sponde" necessarie a sostenere i terrapieni, livellando il suolo e rendendolo così più semplice da lavorare. (Alcune modalità di interrogazione, chiamate informazioni o curiosità, mostrano con schermate semplici e attraverso disegni al tratto e fotografie come si facevano, a cosa servivano...) Operata questa distinzione tra strutture produttive e veri e propri resti archeologici si sono incrociati i dati con quelli ricavati dalle mappe dei catasti alle varie soglie storiche documentate che descrivono la produzione agricola sulla quale si pagavano le tasse, oltre che con i dati, sempre ricavati dai catasti, legati ai passaggi di proprietà. Si ottengono così delle rappresentazioni, partendo dalla soglia storica più antica (1722), che rendono evidente il fatto che i proprietari degli appezzamenti di terreno fossero pochi (dunque l'isola non era più stabilmente abitata, data anche la mancanza di resti di abitazioni di quell'epoca) ma ciascuno aveva sfruttato la singola proprietà in modo da avere sia produzioni che producessero reddito (olivi e gelsi per il filato pregiato) sia per il mantenimento degli animali necessario al sostentamento familiare. Dall'esame poi dei pochi edifici completi ancora presenti, in questo caso quello del cosiddetto monastero dei Santi Faustino e Giovita, che fu in realtà per un tempo assai più lungo stalla che chiesa, si ha modo di distinguere dalla forma della mangiatoia, dal tipo e dal passo tra gli anelli per legare gli animali, quali tra essi fossero maggiormente presenti: mucche, nella fattispecie, dalle quali la produzione dei derivati latteo caseari, che permette anche di spiegare il toponimo di latteria in una zona dell'isola che non conserva resti evidenti di tale edificio.

Analizzando le soglie storiche si osserva il cambiamento del sistema produttivo agricolo, ad esempio il passaggio da pascolo a prato, che non significa una forma di allevamento di minore intensità, (anzi) ma il cambio del sistema di allevamento. L'erba serve infatti per l'alimentazione del bestiame

soprattutto durante l'inverno, tagliata e seccata è il miglior nutrimento per gli animali durante tutto l'anno. La contrazione del coltivo a favore di ronco a ripe erbose significa inoltre che c'è minore necessità di produzione di alimenti per l'uomo (cereali, patate, ortaggi...): le ragioni potevano essere legate ad un suolo non facile da coltivare (ragioni climatiche o di terreno) o alla mancanza di abitazioni stabili, ciò che riduceva la necessità di produrre direttamente sull'isola.

Venendo sempre più vicino a noi si assiste alla riduzione delle proprietà fino ad avere un unico possidente: diminuisce in quel periodo drasticamente l'agricoltura, e dalle mappe si vede infatti l'avanzare del bosco, a segno di una decadenza della coltivazione e della diminuita necessità di tale forma di sostentamento.

Un altro tipo di studio, compiuto da agronomi, sulla presenza attuale della vegetazione, consente poi di capire come sia mutata la presenza di piante tipiche della zona del lago e come pian piano si sviluppino specie non autoctone, cercando di comprenderne ragioni e traiettorie.

I resti archeologici, che costituiscono gran parte delle presenze sull'isola, data anche la consunzione, risultano molto difficilmente comprensibili per un pubblico di non addetti ai lavori: così si è provato a raccontare, sempre partendo dall'esame del dato materiale, le modalità di costruzione: ad esempio pietre squadrate e ben apparecchiate comportano la figura specializzata dello scalpellino, denotando quindi una committenza e una intenzione particolare. Si spiega poi come venissero squadrate le pietre, quanto tempo fosse necessario per ottenere da un blocco lapideo un singolo elemento a sei facce, con quali attrezzi lo si potesse fare. Naturalmente si possono anche indagare e connettere altri tipi di dati, tipicamente i saggi e le ipotesi che gli archeologi del passato avevano prodotto, le foto storiche, vari materiali d'archivio... Ma l'idea centrale è quella di usare come chiave di lettura privilegiata quella della cultura materiale, del lavoro, per avvicinarsi a quei resti, che non si sarebbero certo potuti spettacolarizzare disegnando fantasiose ricostruzioni in tre dimensioni di presunte forme compiute.

L'isola permette inoltre occasioni di visita e approfondimento per interessi completamente diversi, offrendo spunto per altri capitoli di un lungo e gustoso racconto: essa è infatti nota, principalmente ad un pubblico di esperti, per la presenza di tre case (cosiddette) per artisti progettate dal noto architetto razionalista Pietro Lingeri, conterraneo e sodale di Giuseppe Terragni che a Como ha lasciato, tra le sue opere più importanti, l'asilo Sant'Elia e la Casa del Fascio. La costruzione delle case si deve infatti ad una curiosa vicenda che ha inizio quando, nel 1917, il cavalier Augusto Caprani, ormai divenuto unico proprietario, decide di lasciare l'isola in eredità al re del Belgio per dimostrare la sua ammirazione per il comportamento, soprattutto nei confronti dell'Italia, del paese durante la prima guerra mondiale (le informazioni e curiosità mostrano il viaggio in battello da Como del re e del suo seguito). Ricevutala in dono, si

può ben immaginare quali fossero i suoi pensieri, tanto che egli si affrettò, nel 1920, a donarla allo Stato Italiano il quale la affidò all'Accademia di Belle Arti di Brera che, come richiesto nel testamento dello stesso Caprani, si impegnò a realizzare una colonia per artisti italiani e belgi. L'anno seguente si svolse il concorso per un "piano regolatore" che prevedeva abitazioni per artisti, un edificio per l'amministrazione, utilizzabile anche per mostre e un piccolo ristorante-albergo. Non ne sortì nulla e così nel 1926-27 Gaetano Moretti ebbe l'incarico di redigere un secondo piano comprensivo di 15 case, un albergo, altre costruzioni e le minime infrastrutture necessarie, queste ultime realizzate a cavallo degli anni Trenta. Nel 1933 venne affidato a Lingeri il progetto per una riduzione del piano generale, che egli realizzò nello stesso anno, disegnando un albergo e una Casa d'Artista: solo di quest'ultima tipologia verranno realizzati tre esemplari tra il '37 e il '39 (di tutti i passaggi si può avere, tramite lo strumento multimediale, un breve racconto oppure l'approfondimento fino ai disegni dei vari progetti/concorsi).

Questi sono solo alcuni esempi del modo in cui vorremmo provare a comunicare al visitatore la vita di quel luogo, sapendo che molti aspetti restano del tutto irrisolti, lasciando questioni di fondo che non vengono risolte: domande che vengono sottolineate e non sottaciute, perché non sono manchevolezze nella ricerca, ma sono insite nella ricostruzione di storie lunghe e complesse. Il tessuto storico, la trama degli eventi è infatti lacerata da buchi profondi che forse non saranno mai del tutto ricuciti.

Ci si può domandare ad esempio perché in un'isola di così piccola dimensione²² vi sia la presenza di un così grande numero di edifici di culto (SS. Faustino e Giovita, S. Maria con il portico, S. Eufemia e la cripta, S. Giovanni Battista, l'aula battesimale, S. Pietro in castello), tra questi poi la particolarità di ben due casi di chiese a doppia abside, tipologia rara la cui attribuzione di significato spinge la ricerca verso studi dedicati ai mutamenti del culto. E ancora: l'isola è mai stata abitata stabilmente come vogliono antiche iconografie che la disegnano fittamente punteggiata di tetti, torri, campanili? Quali i resti di abitazione individuabili e appartenenti a quali periodi? Ciò che ha obbligato ad indagare i dati demografici, o a istituire confronti con altri casi che potevano in qualche modo esser considerati come assimilabili, ma qui troppo labili divengono le supposizioni. Per cercare di immaginare quale potesse essere la quotidianità di vita ci è sembrato poi più promettente provare a "giocare" con i reperti archeologici, oggi schedati e musealizzati presso l'Antiquarium per le necessarie esigenze di sicurezza. Nello strumento multimediale si possono però riposizionare laddove essi sono stati rinvenuti, riportandoli al contesto, e ragionare sulla loro funzione e sul rapporto che esiste anche in termini di

²² Come spiegato in una schermata introduttiva, usando un linguaggio più visivo che metrico, l'isola ha l'altezza massima di un edificio di 12 piani, è lunga 6 campi da calcio ed è larga quanto 8 vagoni di treno accostati.

datazione tra oggetti e “contenitori”. Ma va detto che i pezzi che rimandano ad usi consueti sono molto scarsi.

Lo strumento di consultazione può inoltre, con relativa facilità, essere “modulato” sulle esigenze di tipi di pubblico diversi, sfruttando ad esempio le caratteristiche anche ludiche che si possono dare: diventa così possibile organizzare una sorta di caccia al tesoro che ha lo scopo, non tanto di sincerarsi se il visitatore abbia seguito le spiegazioni offerte, quanto di spingerlo ad una visita più completa e di muovere l’osservazione verso elementi a cui si presta solitamente meno attenzione.

Una delle ipotesi progettuali ancora in via di definizione, in aggiunta allo strumento multimediale, è di collocare direttamente sull’isola dei sistemi informativi multimediali (totem o *QR code*) che siano contemporaneamente da guida e da accesso al portale stesso.

Si dirà che l’esempio che abbiamo proposto è solo quello di uno strumento che “usa” le più o meno tradizionali indagini storiche. Vorremmo provare a rispondere con un caso che dimostra, a nostro modo di vedere, come il restauro, obbligando l’esame dei dati indiretti ad una verifica con i dati fisici, aiuti ad assumere uno sguardo problematico e corrosivo che smantella ipotesi storiografiche poco fondate e consente di ricostruire storie meno certe ma più complesse, che muovono ad un atteggiamento di curiosità rispettosa.

L’esempio è legato all’analisi della muratura in pietra di perfetta costruzione rimasta in parte nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita. L’esame della sua tessitura, della squadratura delle sei facce di ogni concio, degli elementi stilistici porta a sostenere che essa sia databile al pieno XIII secolo, ma ogni ricostruzione storica degli avvenimenti salienti riguardanti l’isola la dà come totalmente distrutta e mai più riedificata in quel 1169, *annus horribilis*, in cui Como, alleata con Federico Barbarossa, la rase al suolo per essersi alleata con Milano.

Si tenga conto del fatto che l’opera quadrata era completamente sconosciuta, non solo in Val d’Intelvi e nel Comasco, zona di provenienza dei Magistri Comacini, ma anche nel resto dell’Italia settentrionale, dove non appare attestata anteriormente alla seconda metà del XII secolo. Prima di questa data la si ritrova invece nel Mediterraneo orientale soprattutto nell’area siro-palestinese e armena, dove continuava ad essere in uso in virtù di un’antica tradizione che risaliva, per lo meno, all’età bizantina. L’ipotesi, già del resto avanzata da studiosi del passato è che siano le crociate l’occasione dell’intersecarsi di saperi e pratiche costruttive che vengono poi importate in Italia.

Inoltre i dati dello scavo archeologico lì effettuato non hanno portato alla luce materiali utili alla datazione, rivelando all’esterno dell’edificio, nel terrapieno rivolto verso il lago, resti di ambienti forse riconducibili a edifici civili o fortificazioni, purtroppo anche in questo caso del tutto privi di materiali datanti. Non sono comunque emersi i segni di alcuna fase di distruzione traumatica, il che rafforza l’ipotesi di una datazione successiva al 1169.

Forse dunque la narrazione che fissa all'*annus horribilis* la distruzione totale dell'isola e la diaspora dei suoi abitanti, può essere ritenuta slegata da una realtà in cui le attività, pur drasticamente diminuite, devono essere continuate, come del resto dimostrato dall'analisi del territorio.

4. Conclusioni

Storie più sfaccettate motivano il visitatore a sentirsi partecipe? Forse questo non basta, ma il restauro offre anche come chiave di lettura la possibilità di comprendere come le cose erano fatte, la peribilità della loro materia e la necessità delle cure che ad esse dobbiamo prestare se vogliamo mantenere le più ampie possibilità di lettura del nostro passato, che sono poi la ragione ultima per la quale il conservare trova senso. Potremmo dire, con la straordinaria sintesi operata da Bertold Brecht in *Domande di un lettore operaio*, che le curiosità che il conservatore ha e che deve essere capace di trasmettere riguardano certamente «Cesare (che) sconfisse i Galli, ma senza avere con sé neppure un cuoco?» O «Filippo di Spagna (che) pianse quando la flotta gli fu affondata, ma nessun altro pianse?»

Non è dunque il restauro in sé ad essere un efficace strumento di comunicazione, quanto le modalità di lettura che adopera per ricostruire le storie che ruotano attorno agli oggetti, riportati ad una dimensione vitale fatta di materia che si segna e che perisce, che possono spingere verso sollecitazioni di curiosità, di disvelamento, che obbligano poi ad un atteggiamento di cura costante, se ci si riconosce nella fatica e nel sapere del tutto empirico dei nostri predecessori.

Ma se questo nuovo modo di guardare agli oggetti e alla loro storia, che viene dall'ambito della conservazione e dall'archeologia, è diventato fondamentale per una comprensione più ampia, capace di ricondurre le cose a sistemi produttivi, sociali ed economici, è ancora poco usuale provare a sfruttarne le potenzialità al fine di comunicare il patrimonio per un maggior coinvolgimento nella sua tutela.

Vi sono almeno due modi diversi di studiare i materiali dell'architettura. Di un frammento di una vecchia malta, ad esempio un chimico dirà che si tratta di un composto formato da un legante allo stato solido e da frammenti di materia inerte. Spiegherà anche che il legante è roccia calcarea trasformata in ossido di calcio mediante "cottura", mutata poi in idrato di calcio con lo spegnimento e infine ridiventata carbonato di calcio dopo prolungato contatto con l'atmosfera. Ma si può fare un'altra lettura di quella malta, provando ad immaginarne la genesi in termini di pensiero e di lavoro umano [...] Almeno due diverse letture, dunque: una racchiusa nella sicurezza delle scienze esatte, l'altra aperta nell'orizzonte delle attività dello spirito; la prima interessata a spiegare come sono fatte le cose, l'altra a carpire il pensiero che le ha generate e il come e il quando²³.

²³ Torsello 1999, pp. 44-45.

Riferimenti Bibliografici / References

- Bellini A. (1990), *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in *Superfici dell'Architettura: le Finiture*, Atti del convegno Scienza e Beni Culturali, (Bressanone, 26-29 giugno 1990), a cura di G. Biscontin, S. Volpin, Bressanone: Arcadia Ricerche, pp. 1-11.
- Bellini A. (2005), *Definizione di restauro*, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, a cura di B.P. Torsello, Venezia: Marsilio, pp. 21-24.
- De Rita G. (1987), *Le ragioni del successo dei beni culturali nella società post industriale*, in *Memorabilia. Il futuro della memoria: beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia. Confronti per l'innovazione*, vol. 1, a cura di A. Clementi, F. Perego, Roma-Bari: Laterza, p. 267.
- Della Torre S. (2005), *L'integrazione dei sistemi culturali come strumento di tutela pro-attiva. Un'esperienza in corso intorno all'Isola Comacina, «ARKOS»*, vol. 10, pp. 20-25.
- Febvre L. (1949), *Vers une autre Histoire*, «Revue de métaphysique et de morale», LVIII, p. 428.
- Gadamer H.G. (1976), *The historicity of understanding*, in *Critical sociology: selected readings*, edited by P. Connerton, Harmondsworth: Penguin Books, pp. 117-133.
- Hooper-Greenhill E. (2000), *Nuovi valori, nuove voci, nuove narrative: l'evoluzione dei modelli comunicativi nei musei d'arte*, in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 1-39.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Rizzolatti G., Craighero L. (2004), *The Mirror-Neuron System*, «Annual Review of Neuroscience», n. 27, pp. 169-192.
- Selvafolta O. (1994), *'Elogio della mano': Eugenio Battisti e la storia del 'modo di costruire'*, in *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*, Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti (Milano, 27-31 maggio 1991), a cura di M.L. Gatti Perer, G. Bonetti, R. Marchi, A. Rovetta, parte II, numero monografico di «Arte Lombarda», n. 110/111, pp. 149-153.
- Sennet R. (2008), *L'uomo Artigiano*, Milano: Feltrinelli.
- Settis S. (2009), *Prefazione*, in *Il restauro: Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, a cura di B. Zanardi, Milano: Skira, p. I.
- Torsello B.P. (1999), *Il castello di Rapallo. Progetto di restauro*, Venezia: Marsilio, pp. 44-45.
- Tosco C. (2008), *Cultura materiale, stratigrafia e architettura*, in *Lo studio delle tecniche costruttive storiche: stato dell'arte e prospettive di ricerca*, a cura di V. Pracchi, Como: Nodolibri, pp. 161-164.

Documenti

Brigantaggio e patrimonio culturale. Una riflessione su alcune recenti tendenze museali e turistiche

Massimo Cattaneo*

Abstract

Il saggio propone una riflessione sui processi di inserimento del brigantaggio, e in particolare di alcuni suoi celebri protagonisti, nel concetto di patrimonio culturale delle comunità che furono teatro degli eventi di fine Settecento-inizio Ottocento (insorgenze antifrancesi) e degli anni Sessanta-Settanta del XIX secolo, e a volte anche oltre, per quanto riguarda il grande brigantaggio postunitario. Viene discusso il rapporto spesso difficile tra risultati acquisiti dalla ricerca storica e applicazioni didattiche concrete in occasione di ricostruzioni storiche nella forma del cinespettacolo (*La storia bandita* in scena al Parco della Grancia in Basilicata) o della recente istituzione di musei del brigantaggio nel Lazio. Il rischio denunciato è quello di trasformare il brigantaggio nel suo insieme in tratto antropologico-culturale distintivo di una intera comunità, anche in virtù di logiche politiche, turistiche e in senso lato di mercato dirette in tal senso, poco interessate al dialogo con la ricerca scientifica e inclini, viceversa, a recepire acriticamente miti e stereotipi presenti nella memoria popolare.

* Massimo Cattaneo, Ricamatore di Storia moderna, Università degli studi di Napoli Federico II, Dipartimento di studi umanistici, via Porta di Massa 1, 80133 Napoli, e-mail: massimo.cattaneo@unina.it.

The paper proposes a reflection on the processes of insertion of brigandage, and in particular of some of his famous characters, in the concept of cultural heritage of the communities that were the scene of the events of the late 18th century and early 19th century (anti-French uprisings) and the 1860s-1870s, and sometimes even beyond, as regards the large brigandage post-unification. The paper analyzes the relationship between results obtained from the historical research and the concrete applications in historical reconstructions in spectacular forms (Grancia Park in Basilicata) or with the recent establishment of museums in the region Lazio. It denounces the risk to transform the brigandage in a distinctive cultural-anthropological trait of an entire community, even by virtue of a political and touristic logic, and in the broadest sense of the market, along perspectives not interested in dialogue with scientific research and prone to incorporate uncritically myths and stereotypes already existing in the popular memory.

Negli ultimi vent'anni l'attenzione di storici e mass media sul fenomeno del brigantaggio si è accentuata. Lo stesso appuntamento col centocinquantenario anniversario dell'Unità ha contribuito a rinnovare l'interesse per le posizioni critiche verso il processo risorgimentale e per i vinti. Tra questi i briganti hanno sempre esercitato, anche in passato, un particolare fascino ma una prima novità risiede nel fatto che oggi a proporre il loro riscatto dalla *damnatio memoriae*, e una sorta di risarcimento morale per le violenze subite, non è più la cultura di sinistra, com'era successo negli anni Sessanta e Settanta del Novecento – che aveva visto nei briganti italiani un esempio di banditismo sociale potenzialmente rivoluzionario, nell'ambito di una rilettura della storia delle classi subalterne influenzata da Gramsci, dagli studi demotnoantropologici e dalle teorie di Eric J. Hobsbawm – bensì un aggressivo revisionismo che sventola spesso le bandiere neoborboniche, altre volte attinge a valori e stereotipi storiografici del cattolicesimo integralista e che, comunque, presenta sempre una forte carica polemica verso la cosiddetta storiografia ufficiale, quella praticata nelle università e su cui si basano i manuali scolastici¹. In particolare il fronte neoborbonico, già emerso in occasione del bicentenario della Repubblica Napoletana del 1799, fornisce argomenti ad autori e movimenti che hanno fatto della enfaticizzazione dei bei tempi in cui il Mezzogiorno era un Regno indipendente e, secondo loro, all'avanguardia in Europa il punto di partenza di un orgoglio meridionale che rivendica autonomia, e in alcuni casi estrema separazione, da un Nord percepito come principale causa, con la conquista “piemontese” del Sud, degli attuali problemi economici e morali. Internet fornisce a questa sorta di leghismo meridionale un vasto campo d'azione. Il successo di libri di autori come Pino Aprile o Nicola Zitara indicano l'ampiezza delle simpatie, se non proprio del consenso, verso queste revisioni storiografiche e queste analisi politiche². Sembra essere nato un pubblico piuttosto ampio di cultori del brigantaggio, cui si rivolgono iniziative editoriali sempre più cospicue e che, al di là delle dichiarazioni ufficiali

¹ Si veda ad esempio Guerri 2010; sul banditismo sociale, cfr. Hobsbawm 1969 (ed. it. 1971).

² Mi riferisco ad Aprile 2010 e 2012; Zitara 2010 e 2011.

di presa di distanza dalle letture revisioniste più ideologizzate e di rispetto per l'Unità d'Italia, di fatto già nell'uso dei termini aprono a una esaltazione eroica della figura del brigante (indicato come "resistente", "partigiano"), ora non più campione della rivoluzione sociale ma delle identità culturali delle periferie, annullate dai processi di centralizzazione "giacobini" e "piemontesi", etichettati genericamente come modernità, nonché dei valori religiosi tradizionali oscurati dalla secolarizzazione, rinnovando l'immagine del brigante a modo suo devoto presente sin dal primo Ottocento in una vasta iconografia, in cui però era compresa, quando proveniva d'Oltralpe, anche una carica di critica verso la superstizione dei briganti (e degli italiani in genere).

Circola molto in questo revisionismo e nei mass media che lo diffondono l'idea della completa incomprensione o sottovalutazione del fenomeno da parte degli storici di professione. Nel maggio 2013 «Focus Storia» dedicava la sua lunga parte monografica al tema *Briganti o resistenti?* Nell'editoriale (non firmato), intitolato *Partigiani del Sud*, l'autore si chiede se il brigantaggio meridionale sia stato criminalità o resistenza neoborbonica. In realtà, da decenni, nessuno storico serio ridurrebbe alla sola dimensione della criminalità un fenomeno complesso come quello del brigantaggio. La più recente storiografia sulla storia del Mezzogiorno tra crisi dell'*ancien régime* e Unità ha preso posizioni lontane sia dalle narrazioni rassicuranti del processo risorgimentale, sia dal revisionismo che intende fare del Regno delle Due Sicilie una sorta di isola felice distrutta economicamente e moralmente dall'unificazione. Basti pensare ai lavori di Salvatore Lupo, che ha utilizzato esplicitamente la categoria della guerra civile, o alla raffinata decostruzione del mito di un Sud borbonico all'avanguardia nel panorama economico europeo di Renata De Lorenzo³.

Anche la *damnatio memoriae* cui la storiografia liberale e marxista avrebbe in passato condannato i briganti è in parte un mito, perché in realtà nell'ambito delle critiche da sinistra del moto risorgimentale, e della denuncia del precoce strutturarsi della questione meridionale, il brigantaggio ha avuto il suo spazio. Come ha ricordato Angelo D'Orsi in un suo recente intervento proprio sul revisionismo che qui stiamo affrontando, già nel 1920 Antonio Gramsci scriveva

Lo Stato borghese italiano si è formato per la spinta di nuclei capitalistici dell'Italia settentrionale che volevano unificare il sistema dei rapporti di proprietà e di scambio del mercato nazionale suddiviso in una molteplicità di staterelli regionali e provinciali. Fino all'avvento della Sinistra al potere, lo Stato italiano ha dato il suffragio solo alla classe proprietaria, è stato una dittatura feroce che ha messo a ferro e a fuoco l'Italia meridionale e le isole, crocifiggendo, squartando, seppellendo vivi i contadini poveri che gli scrittori salariati tentarono infamare col marchio di "briganti"⁴.

³ Lupo 2011; peraltro parlava di guerra civile già l'antropologo Carlo Tullio-Altan 1989; De Lorenzo 2013. Si veda anche, per una ricostruzione di più lungo periodo delle vicende del Regno meridionale, Spagnoletti 2008. Una critica serrata al revisionismo che simpatizza per i briganti è quella di Priori Friggi 2012.

⁴ D'Orsi 2011.

Osservando l'odierno revisionismo, siamo spesso nell'ambito di un antirisorgimento in versione sudista che si affianca a quello leghista al Nord e a quello cattolico-integralista, diffuso trasversalmente sul territorio nazionale, un fenomeno quindi nel suo insieme dalle molte facce, non sovrapponibili tra loro, ma unite nel disprezzo per l'Italia uscita dal Risorgimento e dalla Resistenza e in grado, ormai, di superare i limiti dell'editoria militante approdando a prestigiose case editrici o alle pagine di quotidiani nazionali⁵.

Fornisce un esempio significativo di questo slittamento ideologico dal brigante rivoluzionario anticapitalista al brigante difensore dell'antico regime e dell'identità meridionale la vicenda di una canzone scritta da Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò, *Brigante se more*, struggente brano parte di un 33 giri, uscito nel 1979, del gruppo Musicanova, fondato tre anni prima e molto amato dai giovani di sinistra, poi utilizzato come colonna sonora dello sceneggiato televisivo *L'eredità della priora*, tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Alianello, andato in onda sulla RAI nel 1980. Si tratta di un brano in dialetto di grande impatto emotivo, da molti scambiato per una canzone dei tempi dei briganti e particolarmente cara ai revisionisti neoborbonici che la considerano una canzone legittimista. In più di una occasione Eugenio Bennato ha di recente chiarito ogni equivoco circa la paternità della canzone e ha preso le distanze dai movimenti neoborbonici a cui, viste alcune sue dichiarazioni, è stato in passato accostato⁶. Cosa ha allora reso possibile l'equivoco? Il fatto che il verso di una delle strofe sia stato cambiato nelle riscritture ed esecuzioni di diversi interpreti vicini ai neoborbonici. Nella versione originale i Musicanova cantavano:

E mmo cantammo sta nova canzone
tutta la gente se l'ha da mparà
nun ce ne fotte do re burbone
a terra è a nosta e nun s'ha da tuccà

Nella versione "borbonica" che è facile reperire su Internet, sia come testo che come video musicale, il «nun ce ne fotte» è diventato «noi combattiamo per il re Borbone».

* * *

⁵ Su questo revisionismo un recente convegno bolognese ha proposto una serie di analisi ravvicinate: Casalena 2013a, in particolare il saggio della stessa Casalena 2013b, in cui si segnala l'approdo a case editrici importanti come Olschki e UTET di revisionisti come Massimo Viglione e Lorenzo Del Boca. Sul nesso revisionismo/ricerca dell'egemonia culturale in Italia da parte delle destre dopo l'ingresso in politica di Silvio Berlusconi si veda il bel volume di Turi 2013. Sui rischi connessi al sovrapporsi dell'orgoglio "sudista" al pregiudizio "nordista" si veda un recente libro del direttore de «Il Corriere del Mezzogiorno», inserto de «Il Corriere della Sera», cfr. De Marco 2011.

⁶ Bennato 2010, 2012 e 2013.

Accanto a queste dinamiche storiografiche, e *lato sensu* politiche, il brigantaggio è entrato a far parte delle riflessioni sulla natura e sul ruolo del patrimonio culturale nella costruzione della memoria storica e dell'identità antropologico-culturale di una comunità, con la fondazione di musei specifici e l'allestimento di percorsi turistici, ricostruzioni storiche e spettacoli all'aperto legati alle vicende e alle biografie dei briganti. Ciò ha portato anche all'identificazione di precisi "luoghi di memoria" che propongono una identità regionale, a volte micro regionale, che entra spesso in rapporto conflittuale con quella nazionale ufficiale⁷.

Si tratta di aspetti ancora poco indagati che, viceversa, vale la pena analizzare al fine di ricostruirne le ragioni, le scelte operative, i meriti ma anche i rischi di strumentalizzazione ideologica o di deriva puramente consumistica. Le "buone intenzioni" non hanno corrisposto sempre a "buone pratiche". Il problema di fondo, a mio avviso, è stato quello di confondere la giusta aspirazione a una ricostruzione storica e a una memoria tesa a comprendere le ragioni complesse del brigantaggio, le contiguità e le differenze tra la prima stagione delle insorgenze antifrancesi e antinapoleoniche del 1796-1814 (con la loro articolazione interna), diffuse in tutta la penisola, e la stagione del grande brigantaggio antiunitario specifico dei territori dell'ex Regno di Napoli e delle terre pontificie meridionali, oggi parte della Regione Lazio, con pratiche di inserimento della figura del brigante nel patrimonio culturale e nel "codice genetico" identitario delle regioni centromeridionali che finiscono, di fatto, con l'alimentare un senso di estraneità dal resto d'Italia.

Sul piano del turismo culturale, il caso più rilevante è il grande evento estivo che ha come teatro il Parco storico-rurale della Grancia, nei pressi del piccolo paese di Brindisi di Montagna (Potenza), in Basilicata. Qui dal 2000 si svolge un "cine-spettacolo" con oltre 400 comparse intitolato *La storia bandita*. Ideato da Gianpiero Perri, ricostruisce la storia della regione dal sanfedismo del 1799 al grande brigantaggio postunitario del 1863-1865. Già il titolo è una denuncia, attraverso un gioco di parole, della condanna decretata dalla cultura ufficiale alla *damnatio memoriae* delle gesta dei briganti, banditi nel senso di delinquenti e di messi al bando. Protagonista della narrazione è Carmine Crocco, il celebre generale dei briganti lucani che con la sua biografia contraddittoria (prima militare borbonico, poi brigante, volontario garibaldino e di nuovo brigante) ben si presta a interpretazioni plurime e discordanti. In uno dei libri più amati dai Sessantottini, *Proletari senza rivoluzione*, Renzo Del Carria lo definì uno «Zapata italiano», mentre un uomo apertamente di destra come Pasquale Squitieri si è ispirato a lui, peraltro molto liberamente facendolo

⁷ Sui concetti di patrimonio culturale e di "luoghi di memoria" cfr. Poulot 1997; Isnenghi 1996; Nora 1997. Su storia, memoria e identità si vedano le interessanti riflessioni contenute in Benigno 2013, in particolare pp. 7-56.

morire armi in pugno e non in carcere, nel film *Li chiamarono briganti!* (1999)⁸. Nel 2012 la RAI ha mandato in onda le due puntate della fiction *Il generale dei briganti*, che ha sollevato le accuse di tradimento della verità storica sia da parte dei monarchici filosabaudi sia da parte di quelli neoborbonici, oltre che le più pertinenti osservazioni di storici, come Ettore Cinnella, ma che, d'altro canto, con i suoi circa sei milioni di spettatori a puntata e uno *share* quasi del 22% (è stata la trasmissione più vista della prima serata) ha dimostrato il fascino esercitato dai briganti più celebri sul grande pubblico⁹.

Crocco è, come si è detto, il protagonista principale anche al Parco della Grancia. Non entrerò qui in un giudizio artistico su uno spettacolo peraltro reso sicuramente avvincente dal suggestivo scenario. Vediamo, viceversa, le motivazioni culturali ufficiali sottese alla manifestazione. In una dichiarazione del 2005, riportata sul quotidiano «Avvenire», Perri ha sostenuto che «lo spirito complessivo dell'iniziativa è scevro da sentimenti antinazionali ma, proprio perché ha a cuore il valore dell'unità nazionale, invita ad affrontare un trauma storico e favorire una purificazione della memoria restituendo dignità alle ragioni dei vinti»¹⁰. Tuttavia, leggendo i materiali pubblicati sul sito internet ufficiale della manifestazione, viene da pensare che l'autore dei testi si sia fatto un po' prendere la mano e abbia trasformato Crocco in una specie di eroe senza macchia in lotta contro gli usurpatori, un leader con una precisa coscienza politica che spiegava così le sue scelte:

Intorno a noi il timore e la complicità di un popolo. Quel popolo che disprezzato da regi funzionari ed infidi piemontesi sentiva forte sulla pelle che a noi era negato ogni diritto, anche la dignità di uomini. E chi poteva vendicarli se non noi, accomunati dallo stesso destino? Cafoni anche noi, non più disposti a chinare il capo. Calpestate, come l'erba dagli zoccoli dei cavalli, calpestate ci vendicammo¹¹.

E ancora, su un piano interpretativo generale:

Troppo spesso liquidato come episodio criminale, il brigantaggio si ispira in realtà ai più alti ideali di libertà e solidarietà. Ideali che ancora oggi echeggiano tra queste montagne, eterne testimoni dei fatti di sangue che le hanno macchiate. Una storia "minore", forse perché storia di vinti e non vincitori, eppure non meno affascinante, non sempre spiegata

⁸ Del Carria 1966, p. 75. Del Carria negli anni Novanta ha aderito alla Lega Nord. Il film di Squitieri è stato poco amato dalla critica che gli ha rimproverato ritmi e ambientazioni da western, senza comprendere peraltro che questo slittamento di genere dal film storico al western era drammaturgicamente al servizio di una equiparazione tra plebi meridionali e pellerossa in sintonia con l'idea del regista di capovolgere lo sguardo sulla storia assumendo il punto di vista degli sconfitti.

⁹ Regista della fiction è Paolo Poeti. Sarebbe interessante un'analisi scomposta del dato d'ascolto tra Nord, Centro e Sud. Si vedano le stroncature di Cinnella 2012 e Guerri 2012.

¹⁰ <<http://www.parcograncia.it>>, 05.08.2013.

¹¹ *Ibidem*.

dalla storiografia ufficiale alla luce delle effettive ragioni che portarono a usare la violenza per l'affermazione dei propri diritti. Una pagina difficile, per la Basilicata, e per l'intero Sud, che soltanto tra il 1861 e il 1872 costò la vita a oltre 260mila persone cadute in battaglia o condannate a morte¹².

Inoltre va ricordato che in occasione dell'apertura del Parco fu allestita una mostra il cui catalogo fu pubblicato dalla casa editrice neoborbonica Controcorrente, una ulteriore prova della totale rinuncia a un dialogo con la storiografia scientifica e una totale preferenza accordata, viceversa, a revisionismi costruiti puramente su base ideologica da autori a volte sprovvisti delle più elementari regole della ricerca e della scrittura storica, dalla critica delle fonti al buon uso delle note per chiarire da dove provengano i dati, ad esempio quelli sul numero dei morti, comunicati sempre con grande enfasi¹³.

Diverse sono invece le vicende, strettamente legate tra loro, di due *Musei del brigantaggio* aperti negli ultimi anni nella Regione Lazio, nel 2003 a Itri in provincia di Latina e nel 2007 a Cellere nel Viterbese. In questo caso, infatti, non solo è stato dato spazio alla più aggiornata ricerca accademica ma sono stati numerosi gli studiosi, soprattutto antropologi, coinvolti nei progetti scientifici ideati, nel caso di Cellere insieme a Fulvia Caruso, dall'antropologo Vincenzo Padiglione che è anche direttore del museo itrano¹⁴. Si tratta di esempi di particolare interesse, di modalità convergenti di uso dello strumento museale per testimoniare, e al tempo stesso promuovere, identità culturali e memorie storiche inserite in una idea ben determinata di patrimonio culturale. Sono nati per volontà delle amministrazioni comunali ma con il fattivo sostegno di quelle provinciali e regionali (Ufficio musei della Regione Lazio) e hanno potuto contare su finanziamenti della Comunità Europea (fondi DOCUP). Facendo di scarsità (di documenti originali dell'epoca) virtù, Padiglione e i suoi collaboratori hanno puntato su allestimenti particolarmente evocativi e pensati per la didattica, utilizzando tutti i mass-media e le forme artistiche che si sono occupati di brigantaggio, dalla fotografia al cinema, alla musica, alla letteratura e dando molto spazio alla memoria storica e agli studiosi locali. A Cellere troviamo archivi storici e fotografici, emeroteche, nastroteche, canti e narrazioni colte e popolari. Entrando in entrambi i musei ci si immerge in molte visioni, si premono interruttori, si aprono cassette, si attivano testi multimediali, si fanno scorrere su schermi spezzoni di film, ma ci si immerge anche in universi sonori, dalla musica popolare all'opera lirica, muovendosi nel corso della visita

¹² *Ibidem*.

¹³ Grippo 2000. Su Crocco cfr. Cinnella 2010; Sarlin 2013, *ad indicem*.

¹⁴ I cataloghi dei due musei costituiscono utili strumenti per conoscere le caratteristiche del progetto e la loro missione: Padiglione 2006; Padiglione, Caruso 2011. Utile è anche la consultazione dei due siti istituzionali: <<http://www.museobrigantaggio.it>> e <<http://www.museobrigantaggiocellere.it>>. Su invito del prof. Padiglione ho partecipato alla fase iniziale della elaborazione del progetto museale di Itri, fornendo testi e indicazioni di fonti. Lo ringrazio per avermi inserito tra i collaboratori nel catalogo del museo.

in uno spazio disegnato più che dalle strutture architettoniche degli edifici da quelle in metallo, legno, vetro su cui sono attaccati, appesi, proiettati testi e iconotesti, dipinti, stampe, video. Insomma si tratta di musei non banali e non convenzionali. Le due zone in cui sono nati, l'attuale Lazio meridionale (Latina e Frosinone) e la Maremma posta tra Tuscia viterbese e Grossetano, sono terre in cui il fenomeno del brigantaggio, nelle sue diverse fasi e forme, ha avuto un particolare sviluppo, legato anche dal loro essere state per secoli terre di confine tra entità statuali diverse, lo Stato della Chiesa, la Toscana a nord, il Regno di Napoli a sud. Un nesso "terre di confine"-brigantaggio che troviamo tematizzato anche in un terzo piccolo museo di recente fondato a Sonnino, vicino a Itri¹⁵.

Un'altra caratteristica storica che accosta i due piccoli paesi che ospitano i musei è che entrambi sono legati a figure leggendarie, collocate agli estremi cronologici della storia del brigantaggio: a Itri nacque nel 1771 Michele Pezza, il celebre Fra' Diavolo, protagonista del sanfedismo nel 1799 e delle insorgenze antinapoleoniche, infine catturato dal generale Hugo, padre dello scrittore, e ghigliottinato a piazza Mercato a Napoli nel 1806; Cellere è invece la patria di Domenico Tiburzi (nato nel 1836), brigante attivo dal 1867 e ucciso nel 1896 dai carabinieri dopo decenni di latitanza¹⁶.

Nel caso di Fra' Diavolo, nel suo lungo cammino, la memoria storica rielaborata attraverso racconti orali, letteratura e, da ultimo, cinema ha finito col rendere al tempo stesso scintillante e confusa la complessa personalità del capomassa Michele Pezza. Il suo processo di mitizzazione ebbe inizio quando era ancora in vita, conoscendo subito una dimensione europea, in particolare con l'opera *Les exploits et les amours de Frère Diable, général de l'armée du cardinal Ruffo* (Parigi 1801), un romanzo storico attribuito al patriota napoletano Bartolomeo Nardini presto tradotto, seppure in forma rimaneggiata, in tedesco¹⁷. Nel Novecento Fra' Diavolo transita dalla letteratura al cinema. Il film più celebre è il *Fra Diavolo* del 1933 di Hal Roach e Charles R. Rogers, con Stan Laurel e Oliver Hardy, ispirato a una operetta comica del 1830 di Daniel Auber. Nella pellicola il brigante somiglia, anche nell'abbigliamento,

¹⁵ Lattanzi, Padiglione 2012. Sulle dinamiche economico-sociali e antropologico-culturali legate ai confini nell'Italia del XVIII e XIX secolo cfr.: Di Fiore 2013 e Di Fiore, Meriggi 2013.

¹⁶ Su Fra Diavolo: Barra 1999. Un esempio di apologia del personaggio in una prospettiva dichiaratamente neoborbonica è: Saccoccio, Iadicco 2011. Il volume è uscito nella Collana Accademia Internazionale di Studi Costantiniani promossa dal Sacro Militare Ordine Costantiniano di San Giorgio. Come risulta dal suo sito internet ufficiale «Il Gran Maestro è S.A.R. il Principe Carlo di Borbone delle Due Sicilie, Duca di Castro e il Gran Priore è S.Em.za Rev.ma il Cardinale Renato Raffaele Martino» (<<http://www.ordinecostantiniano.it>>, 01.10.2013). Su Tiburzi cfr. Cavoli 1994 e Cavoli 2006.

¹⁷ Sui romanzi storici come veicolo di trasmissione della memoria delle insorgenze cfr. Armando, Cattaneo 2003.

a un moderno Robin Hood. In epoca fascista, il cinema di regime trasformò Fra' Diavolo in un paladino dell'indipendenza italiana, sulla scia della ben nota lettura nazionalista delle insorgenze¹⁸.

Tiburzi, invece, ha avuto, forse una fama più ristretta all'ambito nazionale o locale. Nella Maremma la sua fama è ancora oggi molto viva, ma anche nel suo caso la dimensione nazionale non è mancata, con una presenza sia nel dibattito politico e sui giornali, sia in campo artistico, dal riferimento contenuto nel *Giornalino di Gian Burrasca* pubblicato da Vamba (pseudonimo di Luigi Bertelli) nel 1907-1908 a puntate sul *Giornalino della Domenica*, e poi in volume nel 1912, al film di Paolo Benvenuti del 1996¹⁹. Numerose fonti popolari e numerosi studi lo hanno dipinto come una sorta di Robin Hood della Tuscia, spinto al brigantaggio dalla generosità verso i poveri e pieno di attenzioni per le famiglie dei briganti uccisi: un'immagine oleografica smentita dallo stesso Tiburzi nelle sue memorie, da cui emergono le connivenze dei latifondisti locali che lo usarono come braccio armato per la repressione della delinquenza, fidandosi poco della capacità delle nuove istituzioni del Regno d'Italia, una dinamica che la pellicola di Benvenuti mostra con particolare efficacia.

A Itri, Giovanni Agresti, all'epoca sindaco con i voti di una coalizione di centrodestra, così spiegò le ragioni dell'apertura nel 2003, ma da un progetto nato già nel 1997, di un museo del brigantaggio:

Il museo è giunto a compimento in una fase di crescente valorizzazione del patrimonio culturale di Itri e del suo territorio [...] Che dovesse Itri realizzare il primo museo che in Italia viene dedicato al brigantaggio era un impegno culturale e morale contratto quando un suo concittadino Michele Pezza conquistò fama internazionale col nome di Fra' Diavolo contrastando da insorgente l'invasione francese e vedendosi attribuita l'etichetta di brigante²⁰.

Il curatore scientifico del museo, Vincenzo Padiglione, ne descrive con attenzione la missione, inserendola in un contesto ricco di riflessioni da tempo elaborate dagli antropologi italiani sui temi della identità culturale, della memoria storica, della natura e funzione dei musei. La patrimonializzazione viene intesa, sulla scia dell'antropologo Francesco Remotti, come la trasformazione in patrimonio "nostro" di momenti, aspetti e frammenti di un passato che appartiene ad altri. Mentre il tempo produce alterità rispetto al

¹⁸ Nei film di Corrado D'Errico, *La compagnia della teppa* (1941), e di Luigi Zampa, *Fra Diavolo* (1942), il capo brigante viene presentato come il difensore dell'Italia dall'invasione straniera, mentre a Nelson e alla "perfida Albione" è riservato un trattamento in linea con le esigenze propagandistiche del regime in tempo di guerra. Altri film da segnalare sono: *Donne e briganti* (1950) di Mario Soldati, con Amedeo Nazzari e Paolo Stoppa; *I tromboni di fra' Diavolo* (1962), di Giorgio C. Simonelli, con Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Francisco Rabal; *La leggenda di fra' Diavolo* di Leopoldo Savona del 1962. Esempi di lettura nazionalista delle insorgenze sono *Rodolico* 1926 e *Lumbroso* 1932.

¹⁹ Morsiani, Augusto 2010; Censi 2010; Fornara 1996; Cini 1999.

²⁰ Padiglione 2006, p. 7.

passato, «i progetti di patrimonializzazione cercano di trasformare un'alterità più o meno incipiente o marcata in segni di un'identità costruita: è un modo per occupare o impadronirsi di una temporalità da parte di un "noi", che avverte il presente come un vincolo temporale troppo ristretto»²¹. Ciò che appare poco tematizzata è, però, la questione del perché in pieno XXI secolo la comunità di Itri dovrebbe attingere soprattutto ai momenti della sua storia segnati dalle gesta di Fra' Diavolo e degli altri capimassa del Sud del Lazio, e non da altri momenti e personaggi, meno noti ma che potrebbe essere missione degli studiosi riportare alla luce, e quali conseguenze ciò abbia nel rapporto tra una identità comunitaria così costruita e l'identità nazionale. Nel Museo, partendo dalla giusta motivazione di dare più spazio ai briganti di quanto non sia accaduto in passato si finisce col condannare all'oblio la parte un po' sbrigativamente definita dei vincitori, dai rivoluzionari francesi allo Stato italiano. Confuse appaiono anche le linee di demarcazione tra riflessione storica e antropologica alta e dimensione giocosa della memoria, tra dinamiche politiche e dinamiche turistiche. Il museo viene a tratti presentato, e di fatto lo è per molti versi, come un luogo di riflessione matura e consapevole sulla storia, sulle sue contraddizioni, sulla presenza della violenza in tutti i campi in competizione, d'altro canto però propone di utilizzare il "marchio" del brigante per promuovere un turismo che appare assai poco riflessivo e una identità affetta da vittimismo, proprio quello che non serve oggi al Mezzogiorno d'Italia. Inoltre, invece di promuovere un rinnovamento critico della memoria già esistente (l'oblio totale dei briganti non c'è mai stato!) corre il rischio di appiattirsi su quest'ultima, sul punto di vista di studiosi e testimoni locali, sui loro racconti e le genealogie brigantesche nobilitate, smarrendo la dimensione diacronica. Forse la storia, intesa come disciplina, in passato ha tradito i briganti, ma non è un'antropologia culturale che tradisce la storia, "forzandola poeticamente", a poter migliorare lo stato delle conoscenze.

Secondo Padiglione:

Il museo nasceva evidentemente anche esso come parte integrante di politiche identitarie caratterizzate da processi di "occupazione" e di "appropriazione" da parte di un *noi* di forme culturali espresse nel passato, di pratiche di memoria collettiva, dalle variegate espressioni, dalle molte antenne e dai tanti attori. Un ricordare che comunque forza poeticamente la storia per farsi costruzione di radici e marchio culturale in grado di rendere una località ancor più riconoscibile e appetibile, agli abitanti come ai possibili turisti²².

E ancora, come si legge in uno dei pannelli presenti nel museo:

²¹ Remotti 2000, p. XIII.

²² Padiglione 2006, p. 14.

Ci si accosta al brigante per riappropriarsi della sua storia in quanto risorsa, patrimonio della zona: per rivendicare, cioè, del brigante l'appartenenza comune, la lealtà mostrata ad una cultura locale, ad una terra. "Terra di briganti"; quella localizzazione, che agli inizi dell'Ottocento costituiva un marchio d'infamia, diviene ormai, in uno scenario concettuale radicalmente mutato, un segno forte che la storia ha lasciato nella zona, una traccia della memoria da recuperare, un "bene culturale" da valorizzare per turisti e nuove generazioni²³.

Anche nel museo di Cellere la diffusione del marchio del brigante viene più descritta che analizzata, enfatizzandone a dismisura il significato di memoria condivisa e di indicatore di identità²⁴. Ma, soprattutto, non si può ignorare, e lo stesso Padiglione ne è consapevole e lo ricorda nel catalogo del Museo, come questo particolare bene culturale immateriale, la memoria del brigantaggio, veicoli da sempre, polemiche politiche attuali. In questo senso, un museo come quello di Itri, mentre irroro e rafforza le radici del brigantaggio di fatto sradica dalla memoria e dall'identità regionale la rilevanza, anche per queste terre, dei Lumi, della Rivoluzione francese, dell'Unità d'Italia. Si possono passare ore nel museo senza apprendere nulla su cosa i patrioti locali abbiano fatto nel 1799 o nel corso dei moti risorgimentali, in una sorta di gioco della torre della memoria che butta giù il "giacobino" per tirare su il "brigante".

Nel museo di Cellere questa esaltazione totalizzante del ruolo identitario svolto dai briganti spinge talvolta nella direzione di un'assolutizzazione:

Nella Maremma laziale e in Toscana, il brigantaggio non è percepito solo come un mero fenomeno storico-sociale, ma ha assunto un ruolo più intrinseco e identitario: è un patrimonio che si potrebbe definire "genetico". Il brigante viene visto quasi come un antenato di cui andare fieri, un personaggio che ormai è passato dalla storia alla leggenda, le cui gesta vanno ricordate e tramandate con orgoglio²⁵.

Ma non dovrebbe essere compito di un museo denunciare il carattere mitico di una identità così intesa? Non si reagisce alle invenzioni e ai miti con cui si sono formate le identità macronazionali, un processo culturale che studiosi come Benedict Anderson hanno da tempo smascherato, creando altre "comunità immaginate" a partire dai briganti²⁶. E come può una identità così rinserrata nell'apologia dei briganti aprirsi al mondo, al presente, al futuro? Perché gli alunni e gli studenti delle scuole di Itri o di Cellere dovrebbero sentire Fra' Diavolo, Mammone, Rodio, Chiavone, Crocco, oppure Tiburzi come loro antenati? E qual è il senso della presenza negli scaffali del museo di Itri della rivista neoborbonica «Il Brigante. Periodico per il Sud del Terzo millennio»²⁷?

²³ <<http://www.museobrigantaggio.it>>, 01.10.2013.

²⁴ Giannarini 2011 in Padiglione, Caruso 2011, pp. 266-271.

²⁵ *Ivi*, p. 267.

²⁶ Anderson 1996.

²⁷ Per conoscerla si veda il sito <<http://www.ilbrigante.it>>.

Né va meglio quando ci si confronta con la categoria, peraltro ambigua, della modernità. Secondo Padiglione la missione del museo di Cellere sarebbe quella di interpretare:

l'epopea di Tiburzi non come una reazione alla modernità, ma come una sua espressione. Un frutto acerbo che segnala quanto grandiose furono le aspettative di un popolo, deluse dalle vicende che caratterizzarono l'Italia e il territorio alto laziale in quello scorcio di fine Ottocento²⁸.

Ma Tiburzi non fu Davide Lazzaretti, il visionario profeta dell'Amiata in precario equilibrio tra cristianesimo delle origini e socialismo utopistico del XIX secolo, tra passato e presente, la cui vicenda si svolse a pochi passi dai luoghi di Tiburzi. Dietro al brigante "etrusco" non si muoveva alcun popolo ma solo un ristretto numero di sodali. Un po' bandito tradizionale, un po' polizia privata dei latifondisti, di questo si è trattato, anche se dirlo rende tutto meno affascinante e poetico.

In realtà, i due musei mostrano, al di là delle intenzioni scientifiche di partenza dei curatori, quanto sia difficile divulgare lo stato dell'arte della riflessione scientifica, della ricerca attuale, dando spazio alle esigenze di consenso politico immediato sollecitate dalle autorità locali e a quelle private e di pancia di commercianti e operatori turistici. Il rischio è che, di contaminazione in contaminazione, si perda il filo del discorso e la matassa si aggrovigli più del previsto. Questo non vuol dire che si debba pregiudizialmente rinunciare al dialogo con le comunità, non coinvolgerle nella realizzazione di un museo del territorio, ma significa, nel caso specifico del brigantaggio, chiarire che l'attuale recupero di prestigio del brigante è in larga parte figlio della frantumazione del senso di identità degli italiani, della messa in discussione degli eventi fondatori dell'Unità (Risorgimento) e della Repubblica (Resistenza), della esaltazione delle piccole patrie locali, anche come tranquillizzante rifugio rispetto alle incognite della globalizzazione, celebrando una *Heimat* a misura di villaggio o tutt'al più di regione. E se per questo si perde per strada qualche testimone locale, parente di ottavo grado di un "celebre" brigante pazienza!

Riferimenti bibliografici / References

- Anderson B. (1996), *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, prefazione di M. D'Eramo, Roma: Manifesto Libri.
- Aprile P. (2010), *Terroni. Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero meridionali*, Milano: Piemme.

²⁸ Padiglione 2011, in Padiglione, Caruso 2011, p. 18.

- Aprile P. (2012), *Giù al Sud: perché i terroni salveranno l'Italia*, Milano: Piemme.
- Armando D., Cattaneo M. (2003), *La Repubblica romana del 1798-99 nella memoria dell'Ottocento*, in *La democrazia alla prova della spada. Esperienza e memoria del 1799 in Europa*, Atti del convegno di Potenza (17-19 maggio 1999), a cura di A. De Francesco, Milano: Guerini, pp. 277-330.
- Barra F. (1999), *Michele Pezza detto Fra' Diavolo. Vita, avventure e morte di un guerrigliero dell'800 e sue memorie inedite*, Cava de' Tirreni: Avagliano.
- Benigno F. (2013), *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma: Viella.
- Bennato E. (2010), *Brigante se more. Alla scoperta della musica del Sud*, Roma: Coniglio Editore.
- Bennato E. (2012), *La storia di Brigante de more*, Milano: Addictions-Magenes Editoriale.
- Bennato E. (2013), *Ninco Nanco deve morire. Viaggio nella storia e nella musica del Sud*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Casalena M.P., a cura di (2013a), *Antirisorgimento. Appropriazioni, critiche, delegittimazioni*, Bologna: Edizioni Pendragon.
- Casalena M.P. (2013b), *Editoria e revisionismi, 2000-2011. Uno specchio dell'Italia antirisorgimentale*, in Casalena 2013a, pp. 237-259.
- Cavoli A. (1994), *Tiburzi. L'ultima notte. Verità di vita e di morte nella Maremma dei guitti e dei briganti*, Valentano: Scipioni.
- Cavoli A. (2006), *Tiburzi, il brigante. Storia romanzata*, Viterbo: Stampa Alternativa.
- Censi R. (2010), *Tiburzi: le tracce di un mondo perduto*, in Morsiani, Augusto 2010, pp. 47-54.
- Cini M., a cura di (1999), *Tiburzi: dalla sceneggiatura al film*, introduzione di G. Fofi, con un saggio di L. Cuccu, Milano: Jaca Book.
- Cinnella E. (2012), *Il Crocco di Rai fiction: una bella occasione perduta per imparare la storia*, «Corriere del Sud», 14 febbraio.
- De Lorenzo R. (2013), *Borbonia felix. Il Regno delle Due Sicilie alla vigilia del crollo*, Roma: Salerno Editrice.
- De Marco M. (2011), *Terronismo. Perché l'orgoglio (sudista) e il pregiudizio (nordista) stanno spaccando l'Italia in due*, Milano: Rizzoli.
- Del Carria R. (1966), *Proletari senza rivoluzione. Storia delle classi subalterne italiane dal 1860 al 1950*, Milano: Feltrinelli.
- Di Fiore L. (2013), *Alla frontiera. Confini e documenti di identità nel Mezzogiorno continentale preunitario*, Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Di Fiore L., Meriggi M., a cura di (2013), *Movimenti e confini. Spazi mobili nell'Italia preunitaria*, Roma: Viella.
- D'Orsi A. (2011), *Tra coloni, lazzaroni e terzomondisti. Nord/Sud. La questione meridionale con antiche e nuove interpretazioni*, «La Stampa», 12 marzo.
- Fornara B. (1996), *Tiburzi*, «Cineforum», n. 357, settembre, pp. 7-9.

- Giannarini R. 2011, *Il marchio del brigante. Oggetti e immagini che sanno di storia e cultura locale*, in Padiglione, Caruso 2011, pp. 266-271.
- Grippo A., a cura di (2000), *Le immagini della memoria. 1789-1809*, Napoli: Controcorrente.
- Cinnella E. (2010), *Carmine Crocco. Un brigante nella grande storia*, Pisa-Cagliari: Della Porta.
- Guerra G.B. (2010), *Il sangue del Sud. Antistoria del Risorgimento e del brigantaggio*, Milano: A. Mondadori.
- Guerra G.B. (2012), *La guerra civile ridotta a un farsa*, «Il Giornale», 14 febbraio.
- Hobsbawm E.J. (1969), *Bandits*, London: Weidenfeld & Nicolson (ed. it. Torino: Einaudi 1971).
- Isnenghi M. (1996), *I luoghi di memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari: Laterza.
- Lattanzi Padiglione V. (2012), *Storie estreme e storie future. Il Museo delle Terre di confine di Sonnino*, a cura di F. De Rossi, Roma: Artemide.
- Lumbroso G. (1932) *I moti popolari contro i francesi alla fine del secolo XVIII (1796-1800)*, Firenze: Le Monnier.
- Lupo S. (2011), *L'unificazione italiana. Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile*, Roma: Donzelli.
- Morsiani A., Augusto S., a cura di (2010), *Le maschere della storia. Il cinema di Paolo Benvenuti*, Milano: Editrice Il Castoro.
- Nora P., sous la direction de (1997), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., Paris: Gallimard.
- Padiglione V. (2006), *Storie contese e ragioni culturali*, catalogo del Museo demotnoantropologico del Brigantaggio di Itri, Itri: Edizioni Odisseo.
- Padiglione V. (2011), *Il treno che non è mai partito, ovvero storie e ucronie*, in Padiglione, Caruso 2011, pp. 17-21.
- Padiglione V., Caruso F. (2011), *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi*, catalogo del Museo del Brigantaggio di Cellere, Arcidosso: Edizioni Effigi.
- Poulot D. (1997), *Musée, Nation, Patrimoine (1789-1815)*, Paris: Gallimard.
- Priori Friggi L. (2012), *Briganti contro l'Italia*, Perugia: Microinet Edizioni.
- Remotti F. (2000), *Introduzione a Memoria, terreni, musei: contributi di antropologia, archeologia, geografia*, a cura di F. Remotti, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. VII-XXIX.
- Rodolico N. (1926), *Il popolo agli inizi del Risorgimento nell'Italia meridionale 1798-1801*, Firenze: Le Monnier.
- Saccoccio A., Iadicicco D.E. (2011), *Fra' Diavolo. Scritti e folli biografie nei libri e nei giornali del XIX secolo*, Marina di Minturno: Caramanica Editore.
- Sarlin S. (2013), *Le légitimisme in armes. Histoire d'une mobilisation internationale contre l'unité italienne*, Roma: École française de Rome.
- Spagnoletti A. (2008), *Storia del Regno delle Due Sicilie*, Bologna: Il Mulino.

- Tullio-Altan C. (1989), *Populismo e trasformismo. Saggio sulle ideologie politiche italiane*, Milano: Feltrinelli.
- Turi G. (2013), *La cultura delle destre. Alla ricerca dell'egemonia culturale in Italia*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Zitara N. (2010), *L'Unità d'Italia: nascita di una colonia*, Milano: Jaca Book.
- Zitara N. (2011), *L'invenzione del mezzogiorno. Una storia finanziaria*, Milano: Jaca Book.

Sitografia

- <<http://www.parcograncia.it>>
- <<http://www.museobrigantaggio.it>>
- <<http://www.museobrigantaggiocellere.it>>
- <<http://www.ordinecostantiniano.it>>
- <<http://www.ilbrigante.it>>

L'Ottocento nei musei di Amsterdam, Londra, Roma. Riflessioni a margine dei recenti riordinamenti

Giovanna Capitelli*

Abstract

Questo breve contributo nasce da un interrogativo che investe il rapporto tra la ricerca storico-artistica e il museo. Fissato un punto di osservazione sugli studi intorno al patrimonio artistico di un determinato periodo (l'Ottocento), in queste pagine si cercherà di riflettere sul modo in cui certa recente pratica museologica (2011-2013) ha tradotto il precipitato della ricerca storico-artistica e ci si interrogherà su alcune modalità attraverso le quali il museo declina oggi la sua azione di potenziale interlocutore tra la società e il mondo della storia dell'arte, analizzando i recenti ordinamenti di tre musei europei: il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

This brief contribution aims to examine the relationship between the art-historical research and museum. In these pages we will try to reflect on the way in which certain recent museological practice (2011-2013) translated the results of contemporary art-historical research, fixing as observation point the studies on the artistic heritage of a particular period (the nineteenth century); we will question some of the ways in which the museum today provides its share of potential interlocutor between society and the world of art history,

* Giovanna Capitelli, Professore Associato di Storia dell'arte moderna, Università della Calabria, Dipartimento di Studi Umanistici, Viale P. Bucci, cubo 21b, 87036 Arcavacata di Rende (CS), e-mail: giovannacapitelli@gmail.com.

analyzing the recent displays of three European museums: the Rijksmuseum in Amsterdam, the Tate Britain in London, the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome.

È un dato di fatto che gli studi storico-artistici sulla cultura figurativa europea dell'Ottocento abbiano conosciuto, negli ultimi decenni, una straordinaria fioritura. Segnando un'inversione di tendenza rispetto al passato, l'accelerazione d'interesse per le testimonianze ottocentesche non ha riguardato esclusivamente gli ambiti in cui la produzione artistica era già stata inclusa, nel suo farsi, nel canone nazionale (come quella francese, inglese, tedesca, russa o danese), bensì anche quelle aree d'Europa in cui tanto Ottocento era rimasto tradizionalmente penalizzato dalla generale considerazione novecentesca, come l'Italia, la Spagna, il Belgio o l'Olanda. Anche in questi paesi, le ricerche si sono riappropriate di ambiti d'indagine rimasti vergini. Sulla scia di una domanda di ricostruzione storica, stimolata dall'affermarsi di un approccio sempre più aperto nei confronti delle tante identità testimoniate dal patrimonio culturale, il mondo degli studi si è rivelato disposto a ripensare quel canone novecentesco ancorato al paradigma di modernità che tagliava fuori, nella considerazione del presente come del passato, tante esperienze di segno diverso.

Questo breve contributo nasce da un interrogativo che investe il rapporto tra la ricerca storico-artistica e il museo. Fissato un punto di osservazione sugli studi intorno al patrimonio artistico di un determinato periodo (l'Ottocento), in queste pagine si cercherà di riflettere sul modo in cui certa recente pratica museologica (2011-2013) ha tradotto il precipitato della ricerca storico-artistica, ci si interrogherà su alcune modalità attraverso le quali il museo declina oggi la sua azione di potenziale interlocutore tra la società e il mondo della storia dell'arte, a fronte del complicarsi dei fattori in campo.

Se in passato a far maturare le istanze per procedere a un nuovo ordinamento museale, a organizzare un nuovo percorso di visita, erano stati nuovi modi di intendere e di giudicare la singola identità museale e la sua precipua funzione culturale, stimoli alla riorganizzazione del sapere sui materiali esposti, cambiamenti di giudizi critici sul peso della collezione esibita rispetto ai depositi o ingressi ingenti di nuovi numeri di catalogo, in questi ultimi anni le pressioni allogene alle funzioni primarie del museo (che restano quelle didattiche, di costruzione di consapevolezza critica nei cittadini) sembrano prevalere.

Alla luce di tali premesse, quanto segue intende proporre qualche riflessione, sotto forma di brevi recensioni, in merito ai recenti riordinamenti (2011-2013) di alcuni importanti musei europei, come il Rijksmuseum di Amsterdam, la Tate Britain di Londra, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Queste tre realtà museali, i cui ordinamenti sono stati riorganizzati negli ultimissimi anni, declinano tre diversi indirizzi museologici in parte di lunga durata in parte no: quello del museo/laboratorio del racconto storico, quello del museo/archivio della cultura figurativa, quello del museo a tema, interpretando, oppure mettendo da parte, gli stimoli provenienti della contemporanea ricerca storico-artistica.

Il nuovo Rijksmuseum. 2013

Il recente riallestimento del museo nazionale olandese *par excellence*, presentato al pubblico nel maggio 2013 e subito accolto dal plauso unanime della comunità scientifica internazionale¹, può rappresentare un utile punto di partenza per qualche osservazione ottimista in merito al rapporto tra la storia dell'arte e il museo.

Il restauro e il conseguente riordinamento del Rijksmuseum costituiscono, infatti, una delle esperienze più esemplari in sede europea della possibile tenuta del racconto storico nella pratica museologica, una dimostrazione efficace di quali persuasivi precipitati possono scaturire dal dialogo equilibrato e paritario tra un'istituzione museale e il mondo degli studi, in nome della comune missione di trasmissione di saperi e valori, in costante rinegoziazione.

Nel nuovo Rijksmuseum il modello museale ottocentesco dell'edificio costruito da P.H. Cuypers nel 1885² – ossia quello del museo nazionale come moderna cattedrale laica – viene recuperato nel suo valore intrinseco, e ritenuto pertanto passibile di essere trasferito, nella sua declinazione contemporanea, alle nuove generazioni. L'operazione, ancorata ai paradigmi interpretativi della storia, conservatrice dei valori tradizionali del museo, e se vogliamo più in generale al servizio dell'immaginario della nazione, è molto più raffinata e culturalmente *up-to-date* di quanto possa apparire a prima vista. Restaurando la forma tradizionale del museo e aggiornandovi il tipo di esperienze estetiche e conoscitive che vi possono aver luogo, il Rijksmuseum 2013 prende partito per la storia e per le sue narrative.

Fulcro del progetto, che è stato messo in opera in un lungo decennio, è il restauro del contenitore museale. L'edificio ottocentesco di Cuypers, esemplare maturo dell'architettura storicista di fine Ottocento, è stato liberato dalle superfetazioni moderniste di secondo Novecento, le sue decorazioni originali sono state recuperate per quanto possibile, e i suoi cortili interni sono stati destinati a ospitare la macchina dei così detti servizi: dalle biglietterie alla caffetteria, separando quest'area dal nucleo espositivo.

Il piano nobile ospita il cuore del museo. Immaginato dall'architetto cattolico come lo spazio di una chiesa a navata unica in cui brevi cappelle accolgono le opere che compongono il variopinto canone del secolo d'oro olandese, ossia il Seicento, quella galleria è il Sancta Sanctorum dell'edificio, come era stata intesa originariamente nell'Ottocento, e culmina ne *La ronda di notte* di Rembrandt, moderna pala d'altare laica della nazione borghese che in quel tempo conquista la propria indipendenza e identità. Tuttavia se il colpo d'occhio generale è subito attratto dalle icone d'Olanda (capolavori di Hals, Rembrandt, Vermeer, etc.), la selezione delle opere che ne affolla le pareti

¹ Fra le tante recensioni entusiastiche si veda in particolare quella di Shama 2013.

² Sugli interventi di restauro e di ampliamento dell'edificio si veda: Jong, Spijkerman 2013.

rientranti (simili a delle cappelle laiche) è il frutto maturo di una messa a punto dei valori della pittura del Seicento olandese oggi riconosciuti dagli studi. Nella selezione dei dipinti ospitati dalla galleria si legge, infatti, sebbene in filigrana, la storia della storiografia artistica dal dopo-guerra ad oggi. Vi figurano anche i capolavori disvelati dalle ricerche sui protagonisti, sui generi, sui centri artistici, sulla storia sociale dell'arte, sull'iconologia: un distillato canone del Seicento olandese reinterpretato alle luce delle nuove ricerche.

La storia del museo, riproposta con il restauro del contenitore, e con le modalità "canoniche" che esso impone, si confronta cioè con la percezione contemporanea maturata dalla storia dell'arte, rivendicando il valore della qualità delle opere prima di tutto, ma a seguire rappresentandone la varietà e la novità dei generi, senza steccati prefigurati. Se allora nella galleria principale è il primato della pittura del Seicento olandese nella storia dell'arte nazionale a trovare riconferma, il resto del percorso di visita appare come una miniera di tesori, una cava di Aladino olandese (prendo in prestito l'espressione di Simon Shama) che riesce a meravigliare anche gli specialisti per i confronti operati e la *varietas* di tecniche e materiali esposti. Nella serie di ambienti in cui si articola la sezione 1100-1600, dove le altezze delle sale sono assai meno spiccate di quanto lo siano nella galleria del piano nobile, le arti maggiori dialogano con quelle minori in un concerto mai monotono. Da questo percorso si esce con la sensazione – accentuata grazie alle tecniche allestitivo e alle scelte illuminotecniche – che nelle opere ivi dispiegate si trovino davvero le radici di quel lavoro intellettuale e manuale che porta alla definizione di una cultura figurativa nazionale, nel Seicento, quella esposta ai piani alti. A sostenere la comprensione della ricchezza e molteplicità dei materiali scelti, delle fasi storiche attraversate, è il criterio cronologico, di cristallina persuasività, che fa sì che si vedano allocati nel percorso i frammenti preziosi di una vicenda tesa nel tempo di cui i Paesi Bassi settentrionali sono i protagonisti, ma cui partecipano le altre tradizioni figurative: quella italiana, fiamminga e tedesca in primis, sia nei rapporti diretti che nelle differenze.

Non posso sottrarmi dal sottolineare quanto deve essere stata importante per l'ideazione di questa cospicua sezione del percorso museale – certamente la più affascinante, alla Huizinga – l'esperienza maturata dal Rijksmuseum nel 1994 con la mostra *Dawn of the Golden Age*³. In questa magnifica esposizione temporanea, una delle più belle mai realizzate – incentrata sullo snodo critico del passaggio nei Paesi Bassi settentrionali tra il manierismo internazionale e le prime testimonianze "autoctone" di quel naturalismo che contraddistinse la cultura figurativa della Repubblica delle Sette Province Unite – mi pare di poter vedere un protocollo di "rodaggio" di questa sezione, così preziosa, così ben ragionata, dell'allestimento odierno del museo nazionale olandese. Per quell'occasione, per la prima volta in modo così esteso e pervasivo, l'arte del

³ Luijten, van Suchtelen 1993.

cristallo, dell'argento, il sistema delle arti applicate, della grafica e della scultura dialogava con le figure serpentine dipinte da Hendrick Goltzius, Cornelis van Haarlem, Abraham Bloemaert, conducendo il visitatore nei meandri della diffusione delle forme, della declinazione dello stile, nei diversi materiali e contesti, in un paese in fieri. Una mostra, quindi, *Dawn of the Golden Age*, che appare oggi come la prova d'orchestra per l'allestimento del nuovo museo, secondo una modalità di sperimentazione di accostamenti e dialoghi fra i pezzi che meriterebbe di essere verificata anche in altre occasioni.

L'aggiornamento scientifico nella selezione dei materiali e nel loro ordinamento, in breve la strategia museologica del nuovo Rijksmuseum si imprime anche nella sezione dedicata all'Ottocento, un secolo della produzione figurativa che anche in Olanda è stato a lungo trascurato dagli studi e conseguentemente dalla museologia. Come si è visto al Prado, qualche anno fa, con l'apertura della nuova, e splendida, ala dedicata all'Ottocento spagnolo, anche nel nuovo Rijksmuseum l'Ottocento trova il suo spazio. Negli ambienti del percorso dedicati ai dipinti e alle sculture del XIX secolo, adiacenti alla magnifica biblioteca, la scelta degli esemplari esposti ribadisce l'importanza dell'esperienza romana nella formazione e attività degli artisti olandesi, specialmente nella prima metà del secolo (con le opere di Voogd, di Kruseman, ma anche con la scultura di Royer). Di questi si espongono le opere, smaglianti, già indagate a fondo e presentate al pubblico in occasione di precedenti mostre temporanee, in un'articolazione che declina anche nell'allestimento un desiderio di ambientazione delle opere nel loro contesto storico (con le arti decorative in posizione preminente).

Nel complesso, il nuovo Rijksmuseum riesce a portare a compimento gli obiettivi che si prefigge: illustrare la costruzione dell'identità nazionale del paese attraverso le arti, far conoscere l'alterità della dimensione olandese rispetto agli altri poli figurativi europei, senza rinunciare a metterne a fuoco gli scambi, le dipendenze, le relazioni nella lunga durata, dal Cinquecento al Novecento.

L'impianto dell'ordinamento, sempre chiaro ma mai semplicistico, è accompagnato da continui cambi nel registro allestitivo. Gli accenti visivi ottenuti con l'illuminazione, con le tinte delle pareti, con il gioco di scala oggetto/spazio, sono dispositivi sempre messi a servizio della comprensione e delibazione della singola opera d'arte e del rapporto che essa stabilisce con gli oggetti che gli sono accanto, che è a sua volta prodotto di un lavoro filologico, di un lavoro storico-critico, di un dialogo con i saperi che identificano la metodologia storico-artistica con quelli della museografia più aggiornata.

Il nuovo Rijksmuseum consola, rinfranca, incoraggia chi teme che per la storia dell'arte non ci siano più spazi di manovra fuori dall'industria dell'intrattenimento. E per i nativi digitali, un sito internet di grande eleganza e ricchezza porta il museo sulla rete: dispiegando integralmente le riproduzioni delle sue collezioni, i materiali informativi relativi alle singole opere, e proponendo, lì sì (ma virtualmente) ogni possibile scansione a tema, incrocio

semantico, che possa rendersi efficace nell'accostare un pubblico non colto a quei materiali, a quei tasselli tanto affascinanti della storia e possa far nascere il desiderio di vederli dal vero, di praticarli, di farne esperienza di persona, nell'edificio ottocentesco di Cuypers, ripensato, riattato, reso fruibile dalla contemporaneità per la contemporaneità, con la storia dell'arte ferma, solida, alle spalle.

La Tate Britain. 2012/2013

Nel maggio del 2012, il «The Burlington Magazine», una delle riviste più autorevoli per la storia dell'arte, tuonava, senza mezzi termini, contro le condizioni (allestitive e organizzative) della Tate Britain, il museo che per statuto è tenuto a raccogliere, tutelare ed esporre l'arte britannica dal XVI secolo a oggi⁴. L'istituzione inglese si trovava in quel momento al centro di un complicato processo di riformulazione (il Millbank Project) che implicava trasformazioni di ogni tipo: dal cambio del personale alla messa in opera di un'enorme campagna di restauri strutturali che nel decennio è destinata a produrre un cospicuo ampliamento del complesso e dei metri quadrati destinati ai suoi servizi. L'anno scorso, pertanto, ai visitatori che vi accorrevano numerosi, il museo appariva serrato in molte sezioni e per molti versi irriconoscibile. Le collezioni, ricche di testimonianze del magnifico Ottocento inglese, erano mostrate in minima parte con focus tematici in commistione di moderno e contemporaneo poco congrui ai materiali esposti. Un'ampia area museale era occupata da un percorso novecentesco nell'arte inglese non particolarmente convincente, né sotto il profilo degli accenti offerti (rari), né della qualità delle testimonianze selezionate (diciamolo pure, di grande monotonia). Tuttavia, questo povero stato di visibilità delle collezioni, che si percepiva specialmente a danno delle rappresentanze del XIX secolo, era giustificato dall'organizzazione di una bellissima mostra sui Preraffaelliti, ricca di aperture e densissima di dialoghi rinnovati, che esponeva, tra i tanti prestiti d'eccezione, molti dei capolavori d'età vittoriana normalmente fra i protagonisti di ogni precedente ordinamento della Tate⁵.

L'attesa e le aspettative per il nuovo allestimento delle collezioni, previsto, in una prima battuta, per lo scorso maggio 2013, erano dunque grandissime, anche a motivo della discussione pubblica sulle sorti dell'istituzione suscitata dal «The Burlington Magazine». E i risultati di questo ordinamento – ancora da precisarsi in alcune aree della collezione – sono molto interessanti e particolarmente innovativi.

⁴ Editorial 2012 e Editorial 2013.

⁵ *Pre-Raphaelites* 2012.

L'ordinamento della Tate Britain prende, infatti, partito contro il museo del canone e contro il museo a tema (è un cambiamento assoluto di prospettiva rispetto al precedente ordinamento del 2000, costruito intorno a temi), scegliendo di offrire nel percorso di visita il corrispondente di un archivio verificabile *de visu*, ordinato cronologicamente, della cultura figurativa britannica dal Cinquecento al Novecento⁶. L'impianto dell'allestimento prevede che la messe di testimonianze raccolte da questa istituzione nel corso della sua vita vengano dispiegate in ordine cronologico. Nelle prime sale, che accolgono i materiali più antichi, la cronologia presentata è più lasca, poi le coordinate temporali si stringono e le sale mostrano opere realizzate entro un giro di massimo tre decenni per l'Ottocento, fino a un solo decennio a partire dalla coda del Novecento. Tale soluzione scardina le categorie critiche troppo facili, gli "ismi" che hanno a lungo aiutato ma anche blindato la comprensione del singolo operato degli artisti, e mette piuttosto a fuoco i valori di contestualità. Le caratteristiche "archivistiche" dell'ordinamento permettono di recuperare molti numeri di catalogo mai prima esposti, opere secondarie, autorialità pressoché sconosciute, rivelando un'imprevista ricchezza della cultura visiva britannica.

Nei fatti, la periodizzazione vincola le opere alla loro storia contestuale e suggerisce al visitatore delle modalità di ricezione molto diverse da quelle del museo del "canone". Il curatore sceglie, ma decide di veicolare nel suo museo la complessità non la semplificazione (*the museum as a "neutral search tool"*). Le conseguenze di questo approccio possono apparire, qui e là, spiazzanti. Le opere delle personalità più note dell'arte inglese non sono raggruppate monograficamente, bensì esposte al contagio della loro contemporaneità. Si badi bene, alla nuova Tate Britain il filo della periodizzazione non si esplicita affatto nella pretesa che il museo si faccia latore di una narrativa. Il curatore abdica, per partito preso, alla possibilità di un univoco racconto storico, rinuncia, almeno in parte, a costruire museograficamente una storia. La sua militanza nell'articolarsi della disciplina è espressa nel desiderio di non imporre filtri dall'alto ma di presentare al pubblico, grazie alla ricerca pregressa, i materiali di quella storia speciale che è la storia dell'arte nel modo più neutrale possibile, perché ogni singola opera parli per sé, per quanto ci può dire, per quanto ha saputo dire, con la conseguenza che in alcune zone del percorso espositivo la qualità dei materiali è assai altalenante, e un solo sguardo abbraccia capolavori di prima qualità e opere che ci appaiono, ma non necessariamente nel passato sono apparse, meno significative. Quanto sul modello espositivo della nuova Tate Britain, segnato da un ritrovato empirismo, abbiano influito le metodologie della ricerca storico artistica più avanzata, in particolare quella che definirei la "filologia del Novecento", appare evidente. Questo museo nazionale britannico veicola la storia dell'arte più aggiornata, stimolando la costruzione di orizzonti

⁶ Wullschlager 2013.

critici, funzionando da palestra per la costruzione di una moderna conoscenza dell'arte inglese del passato e del presente, e scoprendo tutte le sue carte, che in definitiva sono le opere.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. 2011

Una breve premessa. La novecentesca storia dell'arte dell'Ottocento in Italia è stata coltivata, stimolata, organizzata nei suoi paradigmi interpretativi, all'interno dei musei prima ancora che nell'attività di ricerca svolta presso le cattedre universitarie. Sono stati storici dell'arte di varia appartenenza, attivi nei musei, soprattutto dagli anni '70 dello scorso secolo, a riscoprirne le testimonianze, a fare emergere – anche nelle loro contraddizioni, recuperando materiali nei depositi, catalogandoli, restaurandoli, riordinando sale, allestendo mostre –, i pregiudizi di una storia dell'arte italiana disinteressata a larga parte delle vicende artistiche del paese nel XIX secolo, espressioni di un'Italietta da dimenticare.

Tra il 1995 e il 1999, in ritardo rispetto alle altre maggiori gallerie italiane (la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti o la Galleria d'Arte Moderna di Torino), finalmente anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il più antico museo italiano del contemporaneo, con un patrimonio di opere ottocentesche acquisite in età post-unitaria con uno sguardo retrospettivo, dispiegava nel proprio ordinamento una ricca sezione dedicata all'Ottocento, che ne occupava per la scansione dei tempi e degli spazi metà dell'ordinamento⁷. Tasselli della cultura figurativa accademica, purista, naturalista, verista, che aveva animato l'età di Restaurazione e il primo Risorgimento in tutta la penisola, a lungo estromessa dagli itinerari espositivi, riprendevano il proprio spazio nel racconto che questo museo costruiva della storia dell'arte nazionale⁸. Sottraendo ai depositi un buon numero di dipinti e di sculture prima inaccessibili, pure nelle zone d'ombra di una collezione sin da subito militante anche in fatto di accessioni, si rendeva visibile nelle sale della Gnam una storia pronta pertanto a essere posta di nuovo al centro d'interrogativi e di verifiche critiche. Con il nucleo ottocentesco della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, nell'ultimo degli ordinamenti del XX secolo, si faceva chiarezza non solo sulla storia dell'arte pre e post-unitaria dell'Italia, nelle forme che il museo desiderava preservare, ma anche sulle politiche di acquisizione artistiche del nuovo Stato, che costituivano un sotto-testo per gli studiosi, un'occasione di assunzione di consapevolezza critica per i visitatori. Nel museo, i meccanismi del sistema italiano delle arti post-unitario (*in primis* per scuole regionali) e

⁷ Pinto 2005a; Di Majo, Lafranconi 2006.

⁸ Susinno 1997.

novacentesco (per successione di ordinamenti) erano, insieme alle tante opere ben esposte, i protagonisti principali.

Di conseguenza, al primo corpo dell'edificio, costruito a Valle Giulia da Cesare Bazzani in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1911, questo intervento di alta museologia restituiva il decoro "Beaux-Arts", l'*esprit* alla francese, comune a tanti contenitori museali sorti in Europa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, riportandone alla luce – precipuamente nell'ottica del restauro filologico di un edificio senza confronti nel tessuto museale di Roma e di raro fascino per volumi, rapporti di scala e spazi di disimpegno – i lambriggsi di legno, l'alta zoccolatura che impegnava la base di tutte le pareti dell'edificio, le tinte originali delle pareti (chi può dimenticare il raffinato blu pavone della sala di Canova?), i tendaggi. Entrare all'indomani di quel restauro in quegli spazi – a lungo negati nella loro identità architettonica e ambientale dai successivi allestimenti modernisti – rappresentava una vera e propria sorpresa, capace di fare meglio intendere i valori ambientali descritti nelle testimonianze dei viaggiatori e degli intellettuali che visitavano la Galleria nel primo Novecento e di comporre una cornice congrua alle collezioni esposte⁹.

Il recente allestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in occasione del centenario della Gnam a Valle Giulia (1911-2011), con gli ultimi fondi Arcus resisi disponibili, ribalta le modalità del racconto storico stabilite dal suo precedente, optando per un combinato composto di museo incentrato su temi di ampia gittata, diacronici e generalisti, e su categorie della critica, cioè per un museo teso a porre in luce il discorso già prodotto sull'opera d'arte, più che a mettere a disposizione materiali per delinearne uno contemporaneo¹⁰.

Ne consegue che, alla ricerca di una nuova intelligibilità, latrice di pretesi valori della divulgazione, nel rinnovato percorso di visita la quantità delle opere esposte diminuisce drasticamente (da 1300 pezzi si passa a circa 700), le collezioni del Novecento (per le quali il discorso critico può essere meglio supportato) sbaragliano le altre identità del museo e moltissimo, troppo, Ottocento italiano torna nei depositi.

Il nuovo ordinamento si articola intorno a tre macro aree, «Il mito, la storia, la realtà 1800-1885», «Verso la modernità 1886-1925», «Un altro tempo, un altro spazio 1926-2000» che rispondono a una periodizzazione solo in parte comprensibile, sia tenendo conto della storia dell'istituzione sia di quella specifica dell'arte. Entro tali confini di massima, nel percorso di visita si apre un sistema satellitare composto da molte sezioni tematiche (il ritratto, il mito, la guerra, la natura, ecc), che appaiono in larga parte troppo generaliste per essere realmente parlanti, e nelle sale più piccole affondi intorno alle categorie periodizzanti della critica (Classicismo, Romanticismo, Realismo, Futurismo ecc.), ormai considerate da molti desuete e almeno poco funzionali al racconto storico.

⁹ A tal proposito, si legga in particolare Pinto 2005b.

¹⁰ Marini Clarelli 2010/11; Marini Clarelli 2011; Monferini 2012.

A sorreggere quella che in definitiva gli insegnanti riconoscerebbero come una mappa concettuale, sono stratagemmi museografici più adatti alle esposizioni temporanee che a quelle permanenti, che articolano all'interno del percorso delle mini-mostre, proponendo dinamiche di spettacolarizzazione che non sempre colpiscono per eleganza. Due casi fra i tanti mi preme sottolineare, per caratteristiche simili ma per risultati diversi. L'interpretazione drammatica dell'allestimento del gruppo marmoreo dell'*Ercole e Lica* di Canova e del suo pantheon di sculture Torlonia, statue isolate nell'enorme sala resa buia e scura dalle ridipinture delle pareti e dall'illuminazione, non solo confligge con l'originale ricezione del gruppo nella perduta dimora Torlonia, proponendo piuttosto un opinabile confronto con il mito decadentista di Sartorio, o con una serie di pezzi erranti della collezione raccolti solo per il soggetto affrontato, ma cede d'improvviso la sua tenuta complessiva quando si goda di una visione d'insieme. Al centro della sala è, infatti, collocata la statua dell'*Arciere* di Bourdelle che rivolge il suo dardo in direzione del gruppo canoviano, in una trovata più adatta alla scenografia di un videogioco che a quella di una Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

La scelta di presentare i materiali selezionati in qualche caso per endiadi, per confronti binari, crea però anche, qui e là, situazioni convincenti. Persuade per esempio, per bontà nella selezione dei pezzi e per l'inedito dialogo fra opposti che si crea fra le opere, la sezione dedicata al tema della guerra, con a destra schierate un gruppo di opere di carattere rievocativo-sentimentale legate alle lotte risorgimentaliste (fra le quale la magnifica *Trasteverina* di Gerolamo Induno, di recente acquisto) e a sinistra una scelta particolarmente ben studiata di pezzi futuristi. Qui la distanza fra le due formulazioni estetiche che si confrontano alle pareti, e le soluzioni di allestimento approntate, articolano un confronto/scontro che ben riflette la costruzione del mondo visivo futurista a partire dall'abbattimento delle formule retoriche e formali del mondo figurativo ottocentesco.

Spiace invece che, ovunque, il restauro filologico del contenitore sia stato annullato dagli interventi di ritinteggiatura delle pareti che coprono integralmente gli originali lambrighi in legno. Si può smontare un restauro costato allo Stato fior di denaro senza sollevare alcuna obiezione? In una tavolozza che va dal viola al grigio antracite, l'edificio di Bazzani risulta trasformato in uno showroom alla moda di qualche anno fa. Ne consegue un'evidente neutralizzazione della carica intrinseca, solenne e monumentale, naturalmente offerta dagli ambienti dell'edificio. Non stupisce allora che il salone principale della Gnam, probabilmente la più grande sala per esposizioni di Roma, e certamente il cuore della Galleria, sia stato scelto per ospitare il tema «Scusi ma è arte questa», dal titolo di un libro di Giorgio de Marchis. Vi si trovano raccolte molte di quelle opere la cui acquisizione creò scandalo, polemiche, persino interpellanze parlamentari, da Duchamp a Burri, da Fontana a Manzoni. In questa grande sala, dalle altezze imponenti, dagli spazi immensi, questo sistema di organizzazione del museo, più attento al discorso

che al singolo pezzo, stride di più. I multipli di Duchamp spariscono nel grande salone, e si confrontano con opere dalle dimensioni sproporzionate agli spazi disponibili. L'idea, in sé certamente interessante, di richiamare al pubblico dei visitatori le difficoltà con cui certa modernità novecentesca ha fatto fatica ad affermarsi in Italia proprio nell'istituzione dove furono combattute molte delle battaglie di tale offensiva culturale, mal si accorda, tuttavia, agli spazi che gli sono destinati. Sotto i riflettori non sono i pezzi, cioè le opere, ma il dibattito.

C'è chi afferma che il museo a tema rappresenti il sistema espositivo più adatto a mascherare le lacune di una collezione. Ma la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma non è un museo qualunque. La storia di questo istituto fotografa molto chiaramente la storia del rapporto tra lo Stato italiano e le arti contemporanee, che si declina di volta in volta negli ordinamenti anche in interpretazione del passato. Le pure non grandi lacune delle sue collezioni, facilmente risarcibili con un'adeguata politica di acquisizioni, rappresentano delle cartine di tornasole di senso in una narrativa che lo Stato italiano, o meglio, i tecnici che lo hanno rappresentato, generazione dopo generazione, hanno contribuito a delineare.

L'installazione *site-specific* che Alfredo Pirri è stato invitato a realizzare per il secondo atrio dell'edificio monumentale di Bazzani a Valle Giulia, funziona da meta-testo visivo per questo recente ordinamento, inaugurato nel 2011. Per entrare nel percorso di visita, il pubblico è invitato a calpestare un pavimento di specchi su cui sono disposte alcune sculture accademiche ottocentesche, al loro tempo celebri, oggi certo meno. La narrativa di questo museo è comparabile, mi si passi la metafora, a quel pavimento di specchi: riflette angoli, incrocia visuali, rifrange storie già scritte. Il visitatore ne esce divertito, incuriosito, ritrova i suoi capolavori in un ambiente "modernizzato", si rinfranca vedendo confermate le categorie storiche imparate a scuola, ma il disegno complessivo dell'intera operazione gli resta sconosciuto e la consapevolezza che la macchina del museo sia uno dei principali strumenti del rapporto di crescita culturale fra il pubblico e le arti preclusa. In questo museo si sceglie di non fare canone, né laboratorio della storia, si fa spettacolo della storia dell'arte, tenendo gli spettatori fuori dal palcoscenico.

Riferimenti bibliografici / References

- Di Majò E., Lafranconi M. (2006), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XIX secolo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano: Electa.
- Editorial (2012), *The Future of Tate Britain*, «The Burlington Magazine», 1310, May, vol. 154.

- Editorial (2013), *Tate Britain: a question of balance*, «The Burlington Magazine», 1324, July, vol. 155.
- Jong C. W. de, Spijkerman P., a cura di (2013), *Het nieuwe Rijks Museum. Pierre Cuypers en Georg Sturm in ere hersteld*, Amsterdam: Pallas Publ.
- Luijten G., van Suchtelen A., a cura di (1993), *Dawn of the Golden Age: northern Netherlandish art, 1580-1620*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 11.12.1993-6.3.1994), Zwolle: Waanders.
- Marini Clarelli M.V. (2010/11), *Il nuovo ordinamento e allestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, «Notiziario Ufficio Studi, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», 25/26, pp. 44-45.
- Marini Clarelli M.V. (2011), *Studiare e ripensare il museo in La Galleria Nazionale d'Arte Moderna: cronache e storia. 1911-2011*, a cura di S. Frezzotti, P. Rosazza Ferraris, Roma: Palombi, pp. XI-XXI.
- Monferini A. (2012), *Centenario della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea: un allestimento creativo*, «Storia dell'arte», N.S. 32, 132, pp. 159-167.
- Pinto S. (2005a), *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni. Il XX secolo*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano: Electa.
- Pinto S. (2005b), *Quale modernità? Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede* in S. Pinto 2005a, pp. 13-45.
- Pre-Raphaelites* (2012), *Pre-Raphaelites. Victorian avant-garde*, catalogo della mostra (Tate Britain, London, Sept. 2012-Jan. 2013, the National Gallery of Art, Washington, D.C., Feb.-May 2013 and the Pushkin Museum, Moscow, June-Sept. 2013), London: Tate.
- Shama S. (2013), *The Rijksmuseum reopens*, «The Financial Times», 29 marzo.
- Susinno S. (1997), *Sette "nuove" sale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna dedicate all'Ottocento*, «Roma moderna e contemporanea», 5, pp. 645-656 (ripubblicato in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma: artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 237-246).
- Wullschlager J. (2013), *Tate Britain's rehang*, «The Financial Time», 17 maggio.

Ricerca e diffusione del sapere: un'intervista a Chiara Frugoni*

a cura di Giuseppe Capriotti**

Abstract

Chiara Frugoni, una delle massime medieviste italiane, risponde alle domande di Giuseppe Capriotti sull'importanza della comunicazione ad un vasto pubblico dei risultati della ricerca scientifica.

* Chiara Frugoni, già Professore Ordinario di Storia Medievale, Università di Roma "Tor Vergata", e-mail: cfrugo@tin.it. Chiara Frugoni ha insegnato Storia Medievale alle Università di Roma, Pisa e Parigi. Il suo metodo di ricerca consiste nell'intrecciare testi e immagini, considerati fonti storiche di pari dignità. Ha pubblicato numerosi saggi su Francesco e Chiara d'Assisi, fra cui *Francesco e l'invenzione delle stimmate* (Einaudi 1993), *Chiara d'Assisi. Una solitudine abitata* (Laterza 2006), *Storia di Chiara e Francesco* (Einaudi 2011), *Francesco e le terre dei non cristiani* (Biblioteca Francescana 2012). Ha scritto inoltre diversi saggi pensati per il grande pubblico, come ad esempio *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali* (Laterza 2001) e *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo* (Einaudi 2010). Ha lavorato con Nino Criscenti alla realizzazione di alcuni documentari di alta divulgazione in DVD, accompagnati da guida cartacea, illustrando alcuni dei più importanti monumenti italiani: il battistero di Parma, la cappella Scrovegni di Padova, la basilica superiore di Assisi.

L'intervista è stata raccolta da Giuseppe Capriotti nel febbraio 2013.

** Giuseppe Capriotti, Ricercatore di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it.

Chiara Frugoni, one of the greatest Italian expert of medieval history, answers to Giuseppe Capriotti's questions about the importance of communicating the results of the scientific research to a wider audience.

C: Come valuta il rapporto tra ricerca scientifica e modelli di comunicazione al grande pubblico?

F: Se penso ai modelli utilizzati dai grandi mezzi di comunicazione, tipo la radio e la televisione, penso che si potrebbe fare molto di più nel diffondere la acquisizioni della ricerca scientifica circa il patrimonio culturale. È veramente triste vedere che qualsiasi comunicazione culturale sia di solito relegata nel cuore della notte o in ore in cui è difficile l'ascolto, sempre pensando che determinati contenuti non siano graditi al pubblico, per il grande problema dell'auditel. Io penso che, proprio per quel che riguarda il patrimonio culturale, la televisione potrebbe fare un grandissimo lavoro educativo. Se non si fa capire alla gente il significato del nostro patrimonio artistico, se non si educano le persone a riconoscerne il valore, se questo valore non è percepito, è difficile anche conservare questo patrimonio. Se io entro in una chiesa e non capisco nulla, se davanti alle cose che vedo ho la stessa reazione che proverei nel vedere una scritta in cinese, certamente non mi sentirei impegnato nel conservarla, nel battermi per la sua difesa. Quindi anche per questo penso che sia un dovere trovare modelli efficaci di comunicazione con il grande pubblico, attraverso un linguaggio comprensibile.

C: Secondo la sua esperienza di studiosa, come si declina il rapporto tra ricerca e diffusione del sapere?

F: In Italia c'è ancora una specie di pregiudizio e dunque da una parte c'è lo studioso che studia e scrive, possibilmente in maniera difficile, incomprensibile, e dall'altra, non appena lo studioso cerca di rivolgersi ad un pubblico più ampio, sembra che in un certo senso debba abbassare il proprio livello, perché si pensa sempre che il grande pubblico abbia delle competenze inferiori. Questo atteggiamento, mi pare che si fondi su presupposti che andrebbero cambiati. Se leggiamo i libri inglesi, scopriamo che in genere sono comprensibilissimi e spesso anche spiritosi. Mi ricordo ad esempio *L'arte della memoria* della Yates, un libro assolutamente dottissimo e allo stesso tempo molto spiritoso, che si legge con grandissimo piacere. Io credo che da parte nostra, qui in Italia, dovremmo fare uno sforzo più generalizzato per rendere comprensibili le cose che vogliamo dire. Sono fermamente convinta che quando si hanno le idee chiare, sia facile anche esprimerle con chiarezza e con parole comprensibili a tutti. Altrimenti mi chiedo come si giustifichi, anche in rapporto con la società, lo studio e la ricerca scientifica, qualora io faccia qualcosa che è soltanto per me o per pochissime altre persone. Per ottenere risultati nella ricerca si compie un lavoro molto faticoso e paziente, ma quando si è arrivati al risultato, che deve essere

anche comunicato, non vedo perché la serietà della ricerca svolta debba essere restituita con un linguaggio quasi incomprensibile: la chiarezza dell'esposizione non sminuisce affatto il lavoro fatto dal ricercatore. Credo inoltre che non dobbiamo continuare a pensare che il largo pubblico sia composto di persone non colte, pensando di dover offrire loro contenuti banali. In certi libri di chiesa era scritto che ai bambini si dà il pane inzuppato nel latte e il cibo duro soltanto agli adulti. Ecco, io non penso affatto che il grande pubblico sia un pubblico di lattanti.

C: La comunicazione scientifica rientra nella professionalità del ricercatore o rappresenta una competenza distinta che necessita di un percorso formativo specifico?

F: Io penso che chi studia, se ha passione, deve sentire la medesima passione affinché le cose in cui crede siano il più possibile condivise e diffuse. Comunicare i risultati delle nostre ricerche fa parte del nostro lavoro. Ammetto però che ci possano essere altre persone, opportunamente formate, che, magari partendo dai miei libri, possano aiutare il pubblico a capire il monumento che io ho studiato. Non nego però che vorrei soprattutto che le persone cominciassero ad avvicinarsi proprio dalla lettura diretta dei miei libri.

C: L'importanza che lei attribuisce alla comunicazione l'ha portata a superare lo strumento del libro scientifico, arrivando alla pubblicazione di DVD, accompagnati da guida, su alcuni monumenti che ha studiato: la cappella Scrovegni, il battistero di Parma, gli affreschi di Assisi. Nel caso di Padova, sono usciti prima la piccola guida e il video, poi il grande libro, *L'affare migliore di Enrico*; nel caso di Parma lei ha prima prodotto lavori scientifici e poi il video e la guida; infine, nel caso di Assisi, ha già pubblicato il video e la guida, ma sta ancora lavorando al testo scientifico sugli affreschi. Viene prima la ricerca o la divulgazione? Si può divulgare prima che il lavoro scientifico sia ultimato e che le idee siano veramente chiare?

F: È un equivoco pensare che nel momento in cui ho scritto la guida per un monumento, come anche il testo per il DVD, siano stati come una specie di riassunto della ricerca che avevo compiuto. Ciò è vero solo in parte. La ricerca era finalizzata di volta in volta a quello che stavo facendo. Ad esempio, nei tre video ci sono delle parti nuove, frutto di un lavoro che io ho fatto proprio per questi video, che considero non tanto il riassunto di un qualcosa di precedente, ma un lavoro a parte, una ricerca finalizzata ad un'altra cosa, e che, tra l'altro, mi ha suggerito addirittura altre piste di ricerca. Per il video della cappella Scrovegni, ad esempio, lo studio mi ha fatto notare come ci fosse stata in generale, a mio avviso, una totale incomprensione della figura dello Scrovegni, condizionata dal fatto che Dante avesse messo il padre fra gli usurai. Di volta in volta questi video e queste guide sono stati lavori che da una parte raccoglievano, come se tirassi le reti di studi che avevo già fatto, ma che mi

hanno anche portato ad impegnarmi in un ulteriore lavoro, che poi si è aperto ad altre ricerche. Esattamente come quando scrivo un libro scientifico: spesso lo studio suscita nuovi interessi che poi continuano in un altro lavoro.

C: Proprio per spiegare al pubblico le opere contenute in un museo immaginario lei ha scritto *La voce delle immagini*. Nella “giustificazione” introduttiva lei fa riferimento alla sua personale esperienza, ovvero a come le sia spesso capitato di andare a visitare mostre e musei e constatare che in quei luoghi la comunicazione non viene svolta in maniera amichevole, che le didascalie sono spesso frustranti per l’osservatore, perché spesso utilizzano un linguaggio molto tecnico. Ci spiega come è nato questo libro, pensato proprio per il grande pubblico?

F: I musei sono grandissimi luoghi della comunicazione culturale. Purtroppo in Italia, secondo me, sono organizzati all’antica, in maniera appunto poco amichevole. Sono luoghi dove è preponderante un giudizio stilistico, che sfugge non solo al comune osservatore, ma anche a chi non sia proprio un addetto ai lavori; luoghi dove vengono paragonati maestri con diciture improbabili nella loro comprensione, vedi ad esempio i vari “Maestri della Madonna con gli occhi grossi” o di quella “con il gomito storto”, messi a confronto senza mai farti vedere le immagini cui si fa riferimento. C’è ancora una tendenza, non so se crociana o longhiana, per cui la didascalia deve comunicarti un apprezzamento estetico, senza darti però gli strumenti per poter comprendere la funzione originaria dell’oggetto. Non c’è nessuna attenzione al significato, alle storie raccontate dall’artista, e dunque si dimentica che queste immagini sono state fatte per comunicare un messaggio. Il libro è scritto per dare queste informazioni che in genere nella comunicazione museale mancano. Ed è, credo, scritto in maniera semplice e piacevole per chi legge, con un linguaggio comprensibile. Un libro è fatto per comunicare. Nel momento in cui pubblichiamo ci aspettiamo che un lettore ci legga: per quale motivo dobbiamo essere felici che il lettore soffra per quello che scriviamo?

C: Facile comunicare quando si tratta di grandi monumenti: Assisi, Padova, Parma. Comunicare un patrimonio minore o periferico è più difficile. A Pisa, inoltre, moltissima gente va a vedere la torre, ma pochissimi vanno al Museo di S. Matteo, uno tra i più bei musei di arte medievale in Italia. Perché non riusciamo proprio a far parlare alcuni monumenti?

F: Il Museo di S. Matteo potrebbe essere proprio l’esempio di un museo lasciato a se stesso. Non ci sono didascalie, addirittura c’è una sala con didascalie solo in tedesco, perché elaborate per accompagnare alcune di queste opere in un’esposizione in Germania; non c’è nessuna attenzione al significato delle opere, non c’è un servizio di visita guidata, non c’è personale addetto all’accoglienza oppure un bookshop, non c’è caffetteria, neanche automatica, soltanto pochi custodi che, seppure gentilissimi, non sono preparati a soddisfare

le curiosità del povero visitatore che viene perciò lasciato completamente solo. Quindi, il visitatore, se possiede i mezzi per cavarsela, e dunque ha già un proprio patrimonio culturale, ne potrà godere, altrimenti non è affatto aiutato a districarsi in quel labirinto. Io penso che ci sarebbero una gran quantità di cose che potrebbero rendere vivo un museo. Una volta allestito, il museo non deve necessariamente rimanere così. Sappiamo tutti che nei depositi dei musei ci sono opere straordinarie che si potrebbero far vedere, ma anche le stesse esposte potrebbero venir collocate in maniera diversa, ad esempio tematica, e con pochissima spesa si potrebbero offrire al pubblico dei percorsi nuovi. Nei piccoli musei, in cui si hanno oggetti magari di minor pregio artistico, si deve riuscire a farle parlare e a far capire a cosa servivano. Faccio un esempio raccontando una cosa che mi è successa alla mostra *Matilde e il tesoro dei Canossa, tra castelli, monasteri e città*, a Reggio Emilia. Tra gli oggetti esposti c'era un pastorale, lo splendido ed imponente pastorale di Metz, del secondo quarto del XII secolo. La didascalia non dava alcuna indicazione relativa all'iconografia del reperto né trascriveva alcunché. Volgiamoci al catalogo; la scheda è come al solito assai accurata per quanto riguarda accostamenti stilistici e bibliografia; tace del significato della decorazione. Sotto al nodo d'avorio quattro figurine, corredate da scritte incise nel metallo "rappresentano i quattro fiumi del paradiso, Tigris, Pison, Geon, Eufrates": sarebbe stato bene aggiungere: fiumi provenienti dal paradiso *terrestre*, che rappresentano ognuno l'area di evangelizzazione dei quattro evangelisti (un facile confronto, dico io, i mosaici nei pennacchi della cupola centrale di S. Marco a Venezia della fine del XII sec.). Al di sotto corre un'iscrizione di cui la didascalia in mostra taceva; è trascritta nel catalogo, non tradotta, solo parzialmente parafrasata: "Gens subiecta parem te sentiat, efferat grandem, spe trabe dilapsos, pungeque tardigrados", cioè: "Coloro che ti sono sottoposti ti avvertano come loro pari, i malvagi ti avvertano come potente; con la speranza attira i peccatori e stimola i pigri". Neppure il catalogo spiega quale nesso ci sia fra immagine e testo. Il vescovo deve diffondere il messaggio evangelico ovunque; pastore del suo gregge, non si inorgoglisca per il proprio ruolo e non prevarichi, si comporti con giustizia e con mitezza, ricordando l'infinita misericordia di Dio. Se il visitatore ignaro avesse potuto leggere tutte queste notizie in un discorsino di questo tipo forse si sarebbe soffermato di più davanti a questo oggetto che un vescovo di ottocento anni fa, vestito di splendidi paramenti liturgici, avrà sogguardato, ricordando i pericoli della propria umana fragilità, la vastità della propria missione.

Niente di ciò veniva spiegato e alcuni ragazzi che si erano fermati a guardarlo si chiedevano cosa fosse. Li ho sentiti mentre dicevano che forse era il bastone utilizzato per condurre le pecore. Perciò al pubblico è arrivata l'idea che un pastorale ha a che fare con le pecore. Per questo messaggio noi abbiamo fatto venire il pastorale da Metz. Un vero spreco.

Rievocazione e diffusione del sapere: un'intervista a Franco Cardini*

a cura di Umberto Moscatelli**

Abstract

Franco Cardini, storico del Medioevo di fama internazionale, risponde alle domande di Umberto Moscatelli sul ruolo che la rievocazione storica svolge nella diffusione del sapere scientifico presso il grande pubblico.

* Franco Cardini, Professore ordinario presso il S.U.M. – Istituto Italiano di Scienze Umane/ Istituto di Studi Umanistici, Firenze; già Ordinario di Storia Medievale presso l'Università di Firenze, email: franco.cardini@sumitalia.it. Franco Cardini è autore di numerosi saggi e monografie su temi disparati, tra cui si ricordano qui *Alle radici della cavalleria medievale* (La Nuova Italia 1981), *Studi sulla storia e sull'idea di crociata* (Jouvence 1993), *L'avventura dell'Islam* (Bulgarini 1996), *I segreti del Tempio* (Giunti 2000), *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna* (Il Mulino 2000), *La globalizzazione. Tra nuovo ordine e caos* (Il Cerchio 2005), *L'invenzione del nemico* (Sellerio 2006), *Le radici perdute dell'Europa. Da Carlo V ai conflitti mondiali* (con Sergio Valzania, Mondadori 2006), *Gerusalemme* (Il Mulino 2012). Franco Cardini vanta anche un'intensa attività come autore di articoli in quotidiani e periodici a carattere pubblicistico o divulgativo; è stato inoltre consulente storico nella produzione del film *I cavalieri che fecero l'impresa*, diretto dal regista Pupi Avati.

L'intervista è stata raccolta da Umberto Moscatelli nel febbraio 2013.

** Umberto Moscatelli, Professore associato di Topografia antica, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, sede di Fermo, Corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: moscatelli@unimc.it.

Franco Cardini, internationally renowned expert of medieval history, answers the Umberto Moscatelli's questions about the role of re-enactment and living history in the diffusion of scientific knowledge among the general public.

M: Come valuta il rapporto tra ricerca scientifica e modelli di comunicazione al grande pubblico oggi?

C: Francamente non troppo bene, almeno per quanto riguarda l'Italia (forse in qualche altro paese europeo, p.es. la Gran Bretagna, le cose vanno meglio). In Italia la cosiddetta "divulgazione" (che dovrebbe essere, nelle sue varie forme possibili, il semplice, comprensibile ma anche autorevole filo diretto che collega il mondo della ricerca scientifica alla società civile) è in linea di massima trascurata dagli studiosi, che non amano dedicarvisi, e abbandonata in mano a dilettanti e ad orecchianti. In realtà, l'impegno a sviluppare il livello di conoscenza e di coscienza critica nel grande pubblico dovrebbe essere un dovere civico di tutti coloro che, per la loro professione di ricercatori, sono retribuiti dal pubblico denaro.

M: Secondo la sua esperienza, come si declina il rapporto tra ricerca e diffusione del sapere?

C: Esso non è soggetto ad alcuna normativa né ad alcuna generale regolamentazione sistematica. Si tratta di una grave insensibilità da parte dei governi, degli amministratori e della classe politica che non mostrano di accorgersi del problema; degli insegnanti, che al riguardo dovrebbero esigere provvedimenti e garanzie anche a tutela dell'efficacia del loro lavoro di docenza; della società civile in tutte le sue espressioni, che sopporta carenze o mancanze nel tessuto della diffusione del sapere come se ciò non fosse un problema gravissimo; delle famiglie, che mostrano in tal modo di non rendersi conto che queste disfunzioni minano il futuro dei loro figli.

M: Secondo lei i modelli novecenteschi della divulgazione sono ancora validi in una società globalizzata, alla luce anche della capillare diffusione di un modello comunicativo basato sulle tecnologie dell'informazione?

C: Che i modelli di divulgazione vadano aggiornati, soprattutto nella direzione dell'uso di informatica e telematica, va da sé; ma quel che manca è il controllo qualitativo delle informazioni circolanti, sovente perfino eccessive in quantità ma insicure e incontrollabili in quantità. Modelli come Wikipedia sono esempio lampante di una "informazione" che, per inesattezza, scorrettezza, inverificabilità, esposizione alla manipolazione arbitraria e all'inquinamento dell'incompetenza, offrono pericoli e svantaggi incommensurabilmente più larghi e profondi dei vantaggi.

M: Chi sono oggi gli attori della diffusione del sapere?

C: Non essendovi controlli, né possibilità di esercitarli, né istituzioni deputate a controllare la qualità dei contenuti diffusi i quali per argomento, taglio e metodo sono affidati alle “libere leggi del mercato”, questi attori sono identificabili solo fenomenologicamente. Questo è il guaio: essi andrebbero viceversa selezionati e controllati da parte di sicure e autorevoli centrali di controllo del sapere: che in Italia sono il Ministero, le università e istituzioni quali il CNR. Non c'è ragione di sottomettere a controllo gli alimenti e di non fare altrettanto quando si tratti di prodotti volti a divulgare il sapere.

M: Quale valore attribuisce alla rievocazione storica intesa come strumento di diffusione del sapere?

C: Molto, se chi s'impegna nell'evento rievocativo si munisce nei limiti del possibile degli strumenti storico – filologico – archeologico – antropologici per avvicinarsi il più possibile a quel che s'intende per “verità storica”. Un esempio: la Fiera delle Gaite di Bevagna, presso Assisi.

M: Con il termine “rievocazione” si indicano, in Italia, fenomeni molto diversi. Quali forme di rievocazione lei ritiene che siano più idonee alla diffusione del sapere?

C: Quelle lontane dalla retorica e dall'uso ideologico (tipo le celebrazioni della battaglia di Legnano ecc.) e che tendono ad avvicinarsi invece all'espressione di radici identitarie attraverso valori comunitari ed esperienza caratterizzate da ampia partecipazione.

M: Come giudica la situazione della rievocazione italiana contemporanea di ambito medievale, considerata in tutti i suoi molteplici aspetti?

C: Torno all'esempio di Bevagna, che mi pare uno dei più validi, per sottolineare l'ormai crescente impegno, da parte di molti sodalizi, di storicizzare e di filologizzare il più possibile i propri stessi momenti ludico-celebrativi.

M: Come sa, per molte rievocazioni si parla di “invenzione della tradizione”. Alcuni autori hanno a tale proposito sollevato la questione dell'autenticità, anche in ordine a bisogni manifestati da alcune categorie di turisti, osservando però allo stesso tempo che a tale bisogno occorre rispondere con un'offerta “mediamente soddisfacente”, che tenga cioè conto delle differenze culturali ed etniche del pubblico. Quale peso lei ritiene debba essere attribuito, proprio nel rapporto con il pubblico, al rispetto di una sostanziale “verità” storica?

C: Credo si debbano seguire due regole-base:

1. essere fedeli alla storia in generale e nei particolari nella misura in cui ciò è possibile e in cui se ne hanno i mezzi;
2. circoscrivere attentamente e chiaramente i limiti che volta per volta separano la verosimiglianza storica dalla ricostruzione ipotetica e dall'invenzione e presentare i documenti che consentono di avvicinarsi scientificamente all'evento evocato.

M: In un volume di recente pubblicazione (T. Di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino: Einaudi 2012) si osserva come la rievocazione di ambientazione medievale, pur nel suo proporsi anche come una forma di antidoto a certi aspetti negativi dei processi di globalizzazione, sia essa stessa un vettore di globalizzazione. Gli eventi rievocativi, infatti, troppo spesso offrono del Medioevo un'immagine standardizzata, ripetitiva e tutt'altro che immune da divagazioni / *fantasy*. Lei condivide questa analisi?

C: Esiste appunto un Medioevo standardizzato, massificato e divenuto nei suoi caratteri generali luogo comune. Credo che la specificazione volta per volta storica, geografica, ambientale degli scenari che concretamente si vogliono rievocare sia un discreto antidoto al rischio dei luoghi comuni.

M: Spesso la rievocazione viene associata a processi di recupero identitario, in alcuni casi non privi di risvolti politici; lei ritiene che gli organizzatori e gli attori delle rievocazioni siano davvero consapevoli del concetto di identità e che si sentano davvero parte di una storia più o meno remota, della quale l'evento rievocativo intende essere la celebrazione?

C: Dipende dal loro grado di coinvolgimento emotivo-ideologico e dal loro livello di coscienza storica. Queste sono le due coordinate cartesiane sulla base delle quali è possibile misurare il carattere di ciascun evento.

M: Di recente, alcune Regioni hanno legiferato in materia di rievocazione storica. Qual è la sua opinione sui contenuti di tali normative?

C: Approvo il richiamo al carattere di seria ricerca storica che debba presiedere alle rievocazioni; diffido delle verità storiche imposte per legge, che sono pericolose per la libertà di ricerca e d'interpretazione e che conducono ad autentiche infamie, come quelle della legislazione che in certi paesi ha avuto per oggetto la repressione dei casi di "revisionismo". La storia è per definizione revisionistica.

Classici

Introduzione ad Apologia della storia o Mestiere di storico

Marc Bloch*

«Papà, spiegami allora a che serve la storia». Così un giovinetto, che mi è molto caro, interrogava, qualche anno fa, il padre, uno storico. Del libro che si leggerà, vorrei poter dire che è la mia risposta. Giacché, per uno scrittore, non mi immagino lode più bella che di saper parlare, con il medesimo tone, ai dotti e agli scolari. Ma una semplicità così raffinata è privilegio di alcuni rari eletti. Tuttavia quell'interrogativo di un fanciullo del quale, sul momento, non sono forse troppo ben riuscito a soddisfare la sete di sapere, lo metterei volentieri qui come epigrafe. Alcuni, senza dubbio, riterranno ingenua la formula. Mi pare invece perfettamente appropriata. Il problema che pone, con l'imbarazzante immediatezza di quell'età inesorabile, è nientemeno che quello della legittimità della storia¹.

* Marc Bloch, *Introduzione ad Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino: Einaudi 2009, pp. 7-18 (1ª ed. it.: 1993; ed. or.: *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris: A. Colin, 1993). Le citazioni da Jacques le Goff riportate nell'abstract sono tratte dalla stessa edizione, pp. XIII e XXVI. La nuova versione del testo è basata sul ritrovamento di due manoscritti che Etienne Bloch non aveva consegnato a Lucien Febre nel 1945, allorché il cofondatore delle *Annales* curò la prima edizione di *Apologia della storia*, un libro – come sottolinea il figlio – scritto per il grande pubblico e non per gli specialisti.

¹ Nota di Marc Bloch: In ciò mi trovo, sin dall'inizio, e senza averlo voluto, in opposizione con l'*Introduction aux études historiques* di Langlois e Seignobos. Da tempo avevo già scritto questo,

Ecco dunque lo storico chiamato alla resa dei conti. Egli non vi s'arrischierà che con un certo tremito interiore: quale artigiano, invecchiato nel mestiere, si è mai chiesto, senza una stretta al cuore, se ha fatto un saggio impiego della sua esistenza? Ma la discussione oltrepassa di molto i piccoli scrupoli² di una morale corporativa. Vi è interessata, tutta intera, la nostra civilizzazione occidentale.

Infatti, a differenza di altri tipi di cultura, essa ha sempre chiesto molto alla propria memoria. Tutto ve l'induceva: il retaggio cristiano come il retaggio antico. I Greci e i Latini, nostri primi maestri, erano popoli scrittori di storia. Il cristianesimo è una religione di storici. Altri sistemi religiosi hanno potuto fondate le loro credenze e i loro riti su una mitologia quasi estranea al tempo umano; come Libri sacri, i cristiani hanno dei libri di storia, e le loro liturgie commemorano, con gli episodi della vita terrena di un Dio, i fasti della Chiesa e dei santi. Storico, il cristianesimo lo è anche per un altro aspetto, forse più profondo: posto fra la Caduta e il Giudizio, il destino dell'umanità appare, ai suoi occhi, come una lunga avventura, di cui ogni vita individuale, ogni «pellegrinaggio» particolare rappresenta, a sua volta, il riflesso; è nella durata, dunque nella storia, che si svolge il gran dramma del Peccato e della Redenzione, asse centrale di ogni meditazione cristiana. La nostra arte, i nostri monumenti letterari sono pieni degli echi del passato; i nostri uomini di azione hanno continuamente sulle labbra i suoi insegnamenti, veri o presunti.

Senza dubbio, fra le psicologie dei gruppi sarebbe opportuno sottolineare più di una differenza. Molto tempo fa Cournot lo ha osservato: eternamente inclini a ricostruire il mondo secondo le linee della ragione, i Francesi, nella loro maggioranza, vivono i propri ricordi collettivi molto meno intensamente che, ad esempio, i Tedeschi. Anche le civilizzazioni, senza dubbio, possono mutare. Non è di per sé inconcepibile che un giorno la nostra si allontani dalla storia. Gli storici faranno bene a riflettervi. La storia mal compresa potrebbe proprio, se non vi si pone attenzione, finire col trascinare nel proprio discredito la storia

quando mi è caduta sotto gli occhi, nell'*Avvertenza* di quell'opera (p. XII), una lista di «problemi oziosi». Vi vedo figurare, alla lettera, questo: «A che cosa serve la storia?» Senza dubbio capita, per questo problema, ciò che accade per quasi tutti i problemi concernenti la ragion d'essere dei nostri atti e dei nostri pensieri: gli spiriti che per natura sono a essi indifferenti, o hanno volontariamente deciso di essere tali, comprendono sempre difficilmente che altri spiriti ne facciano l'oggetto di riflessioni appassionanti. Pertanto poiché me ne è così offerta l'occasione, credo sia meglio fissare fin d'ora la mia posizione di fronte a un libro giustamente rinomato, che il mio, d'altra parte costruito secondo un altro schema e, in alcune sue parti, molto meno sviluppato, non pretende assolutamente di sostituire. Sono stato discepolo dei due autori e, in particolare, di Seignobos. Mi hanno dato entrambi preziosi segni della loro benevolenza. La mia formazione di base deve molto al loro insegnamento e alla loro opera. Ma essi non ci hanno soltanto insegnato, tutti e due, che lo storico ha come primo dovere la sincerità; non ci nascondevano neppure che il progresso medesimo dei nostri studi è dato dalla necessaria contraddizione fra le successive generazioni di studiosi. Rimarrò dunque fedele alla loro lezione se li criticherò liberamente là dove lo crederò utile, come mi auguro che un giorno i miei discepoli, a loro volta, mi criticino».

² <, per rispettabili che possano essere,>.

meglio intesa. Ma se dovessimo mai arrivare a tal punto, ciò avverrebbe a costo di una violenta rottura con le nostre più costanti tradizioni intellettuali.

Per il momento noi ci troviamo, in proposito, nella fase dell'esame di coscienza. Ogni volta che le nostre tristi società, in perpetua crisi di sviluppo, prendono a dubitare di se stesse, paiono domandarsi se abbiano avuto ragione di interrogare il loro passato, o se l'abbiano interrogato bene. Leggete ciò che si scriveva prima della guerra, ciò che si può scrivere ancor oggi: fra le diffuse inquietudini del tempo presente, sentirete, quasi immancabilmente, questa inquietudine mescolare la sua voce alle altre. In pieno dramma, mi fu dato di coglierne l'eco del tutto spontanea. Era il giugno 1944, il giorno stesso, se ben mi rammento, dell'entrata dei Tedeschi in Parigi. Nel giardino normanno in cui il nostro stato maggiore, senza truppe, trascinava i suoi ozi, rimuginavamo le cause del disastro: «Bisogna credere che la storia ci abbia ingannati?», mormorò uno di noi. Così l'angoscia dell'adulto riprendeva, con più amaro accento, la semplice curiosità del ragazzino. Bisogna rispondere all'una e all'altra.

È anche opportuno, comunque, sapere quel che voglia dire questa parola «servire».

Senza dubbio, anche se la storia dovesse essere giudicata incapace d'altri compiti, rimarrebbe da far valere, in suo favore, ch'essa è divertente. O, per essere più esatti – dal momento che ognuno cerca le sue distrazioni³ dove gli piace –, ch'essa, incontestabilmente, pare esser tale per un gran numero di esseri umani⁴. Personalmente, per quanto all'indietro me ne rammenti, mi ha sempre divertito molto. Come tutti gli storici, penso. Altrimenti, per quali motivi avrebbero scelto questo mestiere? Per chiunque non sia completamente sciocco, tutte le scienze sono interessanti. Ma ogni studioso non ne trova se non una sola la cui pratica lo diverta. Scoprirla per consacrarsi è, propriamente, quel che si chiama “vocazione”.

D'altronde, questo innegabile fascino della storia merita già, in sé, di attirare la riflessione.

Come germe⁵ e come pungolo, il suo ruolo è stato e resta fondamentale. Prima del desiderio di conoscenza, il semplice gusto; prima dell'opera di scienza, pienamente conscia dei suoi fini, l'istinto che vi conduce; l'evoluzione del nostro comportamento intellettuale abbonda in filiazioni di questo tipo. Persino i primi passi della fisica debbono non poco ai «musei di curiosità». Abbiamo visto, pari pari, le piccole gioie del bric-à-brac figurare alla culla di più d'un orientamento di studi che s'è, poco a poco, caricato di seriosità. Tale la genesi dell'archeologia

³ <là>.

⁴ Qui, molto probabilmente, doveva collocarsi la nota di Marc Bloch: «Prefazione alle *Accessiones Historicae* (1700): Opera, ed. Dutens, t.IV/2, p. 55: “Tria sunt quæ expetimus in Historia: primum, voluptatem noscendi res singulares; deinde, utilia in primis vitæ præcepta; ac denique origines præsentium a præteritis repetitas, cum omnia optime ex causis noscantur”».

⁵ <anzitutto>.

e, più vicino a noi, del folclore. I lettori di Alexandre Dumas non sono forse altro che storici in potenza, cui difetta solo l'esser stati orientati a godere di un piacere più puro e, a mio giudizio, più acuto: quello delle tinte autentiche. Che, d'altra parte, questo fascino sia ben lungi dal dissolversi, una volta intrapresa la ricerca metodica, con le sue indispensabili asprezze; che anzi proprio allora ne guadagni ancora – tutti gli storici [veri] possono attestarlo — in vivacità e in pienezza: nulla v'è qui, a mio avviso, che non sia vero per qualunque attività dello spirito⁶. La storia, tuttavia, nessuno potrebbe dubitarne, ha i propri godimenti estetici, che non assomigliano a quelli di nessun'altra disciplina. Il fatto è che la rappresentazione delle attività umane, che costituisce il suo oggetto specifico, è, più di ogni altra, fatta per sedurre l'immaginazione degli uomini. Soprattutto quando, grazie al loro distanziamento nel tempo e nello spazio, il loro dispiegarsi si colora delle sottili seduzioni del diverso. Il grande Leibniz in persona ce ne ha lasciato la confessione: allorché dalle astratte speculazioni matematiche o della teodicea passava alla decifrazione delle vecchie carte o delle antiche cronache della Germania imperiale, provava, proprio come noi, questa «voluttà d'apprendere cose singolari». Guardiamoci dal togliere alla nostra scienza la sua parte di poesia. Guardiamoci soprattutto, come ne ho sorpreso il sentimento in taluni, dall'arrossirne. Sarebbe una straordinaria, sciocchezza il credere che essa, per esercitare sulla sensibilità un richiamo così potente, debba essere meno capace di soddisfare altresì la nostra intelligenza.

Se tuttavia la storia, verso cui tanto ci attira un fascino pressoché universalmente sentito, non avesse che ciò per giustificarsi, se essa non fosse, insomma, altro che un amabile passatempo, come il *bridge* o la pesca alla lenza, varrebbe tutta la pena che ci prendiamo per scriverla? Per scriverla, voglio dire, onestamente, veridicamente e ricercandone, per quanto possibile, le molle segrete: con difficoltà, quindi. Il gioco, ha scritto André Gide, oggi ha smesso d'esserci consentito: fosse pure, aggiungeva, quello dell'intelligenza. Questo diceva nel 1938. Nel 1942, quando scrivo a mia volta, quanto si carica, questa affermazione, d'un senso ancora più pesante! Certamente, in un mondo che ha appena affrontato la chimica dell'atomo e comincia appena a scandagliare il segreto degli spazi stellari, nel nostro povero mondo che, giustamente fiero della sua scienza, non arriva però a crearsi un po' di felicità, le piccole minuzie dell'erudizione storica, capacissime di divorare tutta un'esistenza, meriterebbero di essere condannate come uno scialo di forze assurdo al punto da essere criminale, se non dovessero riuscire ad altro che a rivestire d'un po' di verità uno dei nostri svaghi. O bisognerà sconsigliare la pratica della storia a tutti gli spiriti capaci di impiegarsi meglio altrove, o è come conoscenza che la storia dovrà provare la sua buona coscienza.

⁶ <. Ogni esercizio intellettuale abilmente condotto non è, a suo modo, un'opera d'arte?>.

Ma qui si pone una nuova questione: che cos'è, propriamente, che fonda la legittimità di uno sforzo intellettuale?

Nessuno, credo, si azzarderebbe più a dire, oggi, con i positivisti di stretta osservanza, che il valore di una ricerca si misura, in tutto e per tutto, dalla sua capacità di servire all'azione. L'esperienza non ci ha soltanto insegnato che è impossibile decidere in anticipo se le speculazioni in apparenza più disinteressate non si riveleranno, un giorno, straordinariamente feconde nei confronti della pratica. Sarebbe infliggere all'umanità una ben strana mutilazione il rifiutarle il diritto di cercare, al di fuori da ogni preoccupazione di benessere, l'appagamento dei suoi appetiti intellettuali. Dovesse anche la storia essere eternamente indifferente all'*homo faber* o *politicus*, basterebbe, a sua difesa, esser riconosciuta come necessaria al pieno dispiegarsi dell'*homo sapiens*. Tuttavia, anche così delimitata, la questione non è, per questo, risolta al primo colpo.

Infatti la natura del nostro intelletto lo porta molto meno a voler sapere che a voler comprendere. Dal che risulta che le sole scienze autentiche sono, a suo giudizio, quelle che riescono a stabilire nessi esplicativi tra i fenomeni. Il resto non è, secondo l'espressione di Malebranche, altro che «polimazia». Ora, la polimazia può ben apparire come distrazione o mania; ma oggigiorno, non più che all'epoca di Malebranche, non potrebbe passare come una delle buone opere dell'intelligenza. Anche indipendentemente da ogni possibilità di applicazione alla condotta pratica, la storia avrà dunque il diritto di rivendicare il suo posto fra le conoscenze veramente degne d'impegno solo nella misura in cui essa ci consentirà, invece di una semplice enumerazione, senza nessi e quasi senza limiti, una classificazione razionale e una progressiva intelligibilità.

Non si può negare, però, che una scienza ci apparirà sempre dotata di una certa incompletezza se non si assumesse, prima o poi, il compito di aiutarci a vivere meglio. In particolare, come non proveremmo con maggior forza questo sentimento nei confronti della storia, tanto più chiaramente destinata, si crederebbe, a lavorare a vantaggio dell'uomo, in quanto essa ha per oggetto l'uomo stesso e i suoi atti? In effetti, un'antica inclinazione, cui si vorrà concedere almeno valore di istinto, ci spinge a richiederle i mezzi per guidare la nostra azione; e dunque, a indignarci contro di essa, come il soldato sconfitto di cui rammentavo⁷ le parole, se, per caso, essa sembri manifestare la sua impotenza a fornirceli. Il problema della utilità della storia, in senso stretto, nel senso «pragmatico» del termine «utile», non si confonde con quello della sua legittimità, propriamente intellettuale. E non può venire, d'altronde, che al secondo posto: per agire ragionevolmente, non occorre prima comprendere? Ma a rischio di non rispondere se non a metà alle più imperiose suggestioni del senso comune, neanche questo problema potrà essere eluso.

⁷ <testé>.

A questi interrogativi, taluni fra i nostri “consiglieri”, o che tali vorrebbero essere, hanno già risposto. La qual cosa è avvenuta per ridimensionare le nostre speranze. I più indulgenti hanno detto: la storia è senza profitto come senza solidità. Altri, la cui severità non indulge a mezze misure: essa è dannosa. «Il prodotto più pericoloso che la chimica dell’intelligenza abbia elaborato»: così ha sentenziato uno di loro [e non dei meno noti]. Queste condanne esercitano un temibile fascino: giustificano a priori l’ignoranza. Fortunatamente, per quel poco di curiosità dello spirito che ancora in noi sussiste, esse non sono forse senza appello.

Ma se il dibattito deve essere riesaminato, occorre che ciò avvenga sulla base di dati più sicuri.

Perché c’è una precauzione di cui i detrattori abituali della storia non sembrano essersi preoccupati. La loro parola non manca né di eloquenza né di spirito. Ma essi hanno, in maggioranza, tralasciato di informarsi con esattezza di ciò di cui parlano. L’immagine che dei nostri studi essi si fanno non si è formata in laboratorio. Sa di retorica e di accademia più che di “gabinetto di lavoro”⁸. Soprattutto, essa è morta e sepolta. Così che potrebbe darsi che tanta *verve* sia stata, in fin dei conti, profusa per esorcizzare nient’altro che un fantasma. Il nostro sforzo, qui, dev’essere ben diverso. I metodi di cui noi cercheremo di soppesare il grado di certezza saranno quelli che realmente la ricerca adopera, fin nell’umile e delicato dettaglio delle sue tecniche. I nostri problemi saranno i problemi stessi che allo storico impone, quotidianamente, la sua materia⁹. In una parola, si vorrebbe, prima di tutto, dire come e perché uno storico pratica il suo mestiere. Sta al lettore, poi, decidere se questo mestiere meriti d’essere esercitato.

Stiamo ben attenti, comunque. Solo in apparenza il compito, anche così inteso e precisato, può ritenersi semplice. Forse lo sarebbe, se fossimo in presenza di una di quelle arti applicate di cui si è a sufficienza dato conto quando se ne sono elencati, uno dopo l’altro, i movimenti delle mani da gran tempo sperimentati. Ma la storia non è l’orologeria o l’ebanisteria. Essa è uno sforzo verso il miglioramento della conoscenza: perciò qualcosa di dinamico. Limitarsi a descrivere una scienza nel modo in cui si fa, sarà sempre tradirla un pochino. Più importante ancora è dire come essa spera progressivamente di farsi. Ora, da parte dell’analista, una simile impresa esige per forza un tasso assai alto di scelta personale. [Infatti ogni scienza, in ognuna delle sue fasi, è costantemente attraversata da tendenze divergenti, che non è proprio possibile districare senza una sorta di scommessa sull’avvenire.] Non si conta qui di indietreggiare dinanzi a questa necessità. In campo intellettuale, non più che in alcun altro, l’orrore

⁸ <Albert Vandal, forse, vi si sarebbe riconosciuto: Pirenne l’avrebbe respinta>.

⁹ <per poco, beninteso, ch’egli la affronti armato di quello spirito di riflessione critica, senza cui, per la verità, di problemi non ve ne sono mai. Bisogna essere due, per l’opera di scienza: un oggetto e un uomo>.

delle responsabilità non è un sentimento molto commendevole. Tuttavia, non era che onesto avvertite il lettore.

Dopo tutto, le difficoltà in cui inevitabilmente si imbatte qualunque studio dei metodi variano di molto a seconda del punto che ogni disciplina si trova ad aver momentaneamente raggiunto sulla curva, sempre un po' irregolare, del proprio sviluppo. Cinquant'anni fa, quando Newton la faceva ancora da maestro, era molto più facile di oggi, credo, costruire, con rigore d'immagine, una esposizione della meccanica. Ma la storia è ancora in una fase ben più sfavorevole alle certezze.

Infatti la storia non è solo una scienza in cammino. È anche una scienza nell'infanzia: come tutte quelle che, come oggetto, hanno lo spirito umano, quest'ultimo arrivato nel campo della conoscenza razionale. O per meglio dire, vecchia nella forma embrionale del racconto secolare carico di miti, più vecchia ancora nel suo attaccamento agli avvenimenti più immediatamente afferrabili, essa è, come impresa ragionata di analisi, giovanissima. Stenta a penetrare, infine, al di sotto dei fatti di superficie, a respingere, dopo le seduzioni della leggenda o della retorica, i veleni, oggi più pericolosi, della routine erudita e dell'empirismo, travestito da senso comune. Essa è rimasta, su alcuni problemi essenziali di metodo, ai primi passi. Ed è per ciò che Fustel de Coulanges e, prima di lui, Bayle, non avevano proprio del tutto torto quando la definivano «la più difficile di tutte le scienze»¹⁰.

[È una illusione, però? Per quanto incerta rimanga, in molti punti, la nostra strada, noi ci troviamo, oggi, mi sembra, meglio piazzati dei nostri immediati predecessori, per vederci un po' chiaro. Le generazioni che sono venute immediatamente prima della nostra, negli ultimi decenni del secolo XIX e fino ai primi anni del secolo XX, hanno vissuto come ipnotizzate da un'immagine molto rigida, un'immagine veramente comtiana delle scienze del mondo fisico. Estendendo all'insieme delle acquisizioni dello spirito questo schema prestigioso, pareva loro, di conseguenza, che non potesse esistere conoscenza autentica che non dovesse pervenire a dimostrazioni senz'altro irrefutabili, a certezze formulate sotto forma di leggi imperiosamente universali. Ecco un'opinione quasi unanime. Ma, applicata agli studi storici, diede origine, a seconda dei temperamenti, a due opposte tendenze.

Gli uni credettero possibile, in effetti, istituire una scienza dell'evoluzione umana che si conformasse a quell'ideale in qualche modo panscientifico e si adoperarono il meglio possibile per realizzarlo: salvo, poi, rassegnarsi a lasciare infine al di fuori dell'orizzonte di questa conoscenza degli uomini numerose realtà molto umane, ma che apparivano loro disperatamente ribelli a un sapere tradizionale. Questo

¹⁰ È qui che, secondo ogni verosimiglianza, doveva inserirsi la seguente nota di Marc Bloch: «Fustel de Coulanges, citato da Paul Guiraud; Bayle, *Dictionnaire*, articolo Renaud»: «La storia, generalmente parlando, è la più difficile di tutte le composizioni che un autore possa intraprendere, o una delle più difficili» (e, scritto a mano da Marc Bloch, una breve annotazione: «da verificare»).

residuo era ciò che essi, sdegnosamente, chiamavano “avvenimento”; eppure costituiva buona parte della vita più intimamente individuale. Tale fu, in sostanza, la posizione della scuola sociologica fondata da Durkheim. Almeno, se non si tien conto degli addolcimenti che alla originaria rigidità dei principi vedemmo a poco a poco apportati da uomini troppo intelligenti per non sottoporsi, fosse pure loro malgrado, alla pressione delle cose. I nostri studi devono molto a quello sforzo poderoso. Esso ci ha insegnato ad analizzare più in profondità, a stringere più da vicino i problemi, a pensare, oserei dire, meno alla buona. Non se ne parlerà qui che con infinita riconoscenza e con rispetto. Se oggi pare superato, questo è, per tutti i movimenti intellettuali, prima o poi, il prezzo della loro fecondità.

Altri studiosi, però, assunsero, nello stesso periodo, un atteggiamento ben diverso. Non riuscendo a inserire la storia negli schemi del legalismo fisico, particolarmente preoccupati, inoltre, a motivo della loro educazione di base, dalle difficoltà, dai dubbi, dal frequente ricominciare proprio della critica documentaria, essi attinsero anzitutto, da quelle constatazioni, una lezione di disingannata umiltà. La disciplina cui dedicavano le loro capacità non parve loro, in fin dei conti, capace, né nel presente, né nel futuro, di molte prospettive di progresso. Furono indotti a vedervi, più che una conoscenza veramente scientifica, una sorta di gioco estetico, nel caso migliore, di esercizio igienico utile alla salute mentale. Si è dato loro il nome, talvolta, di «storici storicizzanti»: nomignolo ingiurioso della nostra corporazione, dal momento che sembra far consistere l'essenza della storia nella negazione stessa delle sue possibilità. Per mio conto, troverei loro volentieri, nel momento del pensiero francese cui si ricollegano, una raffigurazione più espressiva.

Il simpatico e schivo Sylvestre Bonnard, se si sta alle date che l'opera fissa per la sua attività, è un anacronismo: proprio come quegli antichi santi che gli scrittori del Medioevo dipingevano, ingenuamente, con i colori del loro proprio tempo. Sylvestre Bonnard (solo che si voglia davvero sopporre, per un attimo, per quest'ombra fantastica una esistenza secondo la carne), il vero Sylvestre Bonnard, nato sotto il primo Impero, la generazione dei grandi storici romantici l'avrebbe ancora annoverato fra i suoi; egli ne avrebbe condiviso gli entusiasmi commoventi e fecondi, la fede un po' candida nell'avvenire della «filosofia» della storia. Mettiamo fra parentesi il periodo cui si è supposto egli sia appartenuto e restituiamolo a quello che vide scrivere la sua vita immaginaria; si meriterà di figurare come il patrono, il santo protettore di tutto un gruppo di storici che furono all'incirca i contemporanei intellettuali del suo biografo: studiosi profondamente onesti, ma di respiro un po' corto, e dei quali si potrebbe talora credere che portino nelle ossa, come i figli i cui padri se la sono troppo goduta, la fatica delle grandi orge storiche del romanticismo; disposti a farsi piccoli piccoli davanti ai loro confratelli del laboratorio; desiderosi, insomma, di consigliarci più la prudenza che l'entusiasmo. La loro parola d'ordine, sarebbe troppo malizioso cercarla in questo detto stupefacente, sfuggito un giorno a quell'uomo di intelligenza così vivace che fu comunque il mio caro maestro Charles Seignobos:

«E utilissimo porsi i problemi, ma molto pericoloso rispondervi»? Non è questa, di sicuro, l'affermazione di un fanfarone. Ma se i fisici non avessero fatto più oltre professione di intrepidezza, a qual punto sarebbe la fisica?

Ora la nostra atmosfera mentale non è più quella. La teoria cinetica dei gas, la meccanica einsteiniana, la teoria dei quanti hanno profondamente modificato l'idea che, ancora l'altro giorno, ciascuno si faceva della scienza. Non l'hanno rimpicciolita. Ma l'hanno resa più duttile. Al certo, hanno sostituito, in molti punti, l'infinitamente probabile; al rigorosamente misurabile, il concetto dell'eterna relatività della misura. Il loro influsso si è anche fatto sentire sulle innumerevoli menti – io debbo, ahimè!, mettermi fra loro – cui le debolezze dell'intelligenza o dell'educazione non permettono di seguire, se non da molto lontano e, in certo qual modo, di riflesso, questa grande metamorfosi. Siamo dunque ormai molto meglio preparati ad ammettere che una conoscenza, anche se si rivela incapace di dimostrazioni euclidee o di immutabili leggi di ripetizione, possa comunque pretendere il nome di scientifica. Accettiamo molto più facilmente di fare della certezza o della universalità una questione di grado. Non avvertiamo più l'imperativo di cercare di imporre a tutti gli oggetti del sapere un modello intellettuale uniforme, improntato alle scienze della natura fisica, poiché, anche in queste ultime, questo schema ha smesso di essere applicato in tutto e per tutto. Non sappiamo ancora molto bene che cosa diverranno un giorno le scienze dell'uomo. Sappiamo che, per esistere – pur continuando, è ovvio, a obbedire alle regole fondamentali della ragione – non avranno bisogno di rinunciare alla propria originalità, né di vergognarsene.]

Vorrei che, fra gli storici di professione, i giovani, in particolare, si abituassero a riflettere su queste esitazioni, questi quotidiani «pentimenti» del nostro mestiere. Sarà per essi il modo più sicuro di prepararsi, con scelta deliberata, a guidare ragionevolmente il loro sforzo. Mi augurerei sopra ogni altra cosa di vederli approdare sempre più numerosi a questa storia allo stesso tempo ampliata e spinta in profondità, il cui progetto siamo in parecchi a concepire, noi stessi ogni giorno meno rari. Se il mio libro può aiutarli in questo senso, avrò la sensazione che non sarò stato [del tutto] inutile. V'è in esso, lo ammetto, una parte di programma.

Ma io non scrivo soltanto, e nemmeno soprattutto, per uso interno di bottega. Neppure ai semplici curiosi ho mai pensato che si dovesse nascondere alcunché delle incertezze della nostra scienza. Esse sono la nostra giustificazione. Meglio ancora: danno freschezza ai nostri studi. Non solo abbiamo il diritto di reclamare, in favore della storia, l'indulgenza che è dovuta a tutti gli inizi. L'incompiuto, se tende eternamente a superarsi, esercita su ogni spirito un po' ardente una seduzione pari a quella della più perfetta riuscita. Il buon agricoltore, ha detto all'incirca Péguy, ama l'aratura e la semina tanto quanto la mietitura¹¹.

¹¹ Qui, nella prima redazione si colloca un passo (cfr. p. 180, nota 2), spostato nella redazione definitiva, al capitolo I (cfr. p. 19), con qualche modifica.

È opportuno che queste poche pagine introduttive si concludano con una confessione personale. Ogni scienza, presa a sé, non rappresenta mai altro se non un frammento del moto universale verso la conoscenza. [Ho già avuto occasione, poco fa, di dare un esempio:] per capire bene e valutare i suoi procedimenti d'investigazione, fossero pure quelli in apparenza più particolari, sarebbe indispensabile [saper]li collegare [, con un tratto perfettamente nitido,] all'insieme delle tendenze che si manifestano, nello stesso momento, negli altri tipi di discipline. Ora, questo studio dei metodi in sé costituisce, a suo modo, una specializzazione, i cui tecnici si chiamano "filosofi". È un titolo che m'è proibito pretendere. Per questa lacuna della mia formazione di base, il presente saggio senza dubbio, perderà molto: in precisione di linguaggio, come in ampiezza di orizzonte. Non posso presentarlo se non per quello che è: il *memento* d'un artigiano che ha sempre amato meditare sul proprio compito quotidiano, il taccuino di un operaio che ha lungamente adoperato filo a piombo e livella, senza con ciò credersi un matematico¹².

¹² Nota di Marc Bloch: «Forse non sarà inutile che io aggiunga ancora una parola di scusa, le circostanze della mia vita odierna, l'impossibilità in cui mi trovo di recarmi in una grande biblioteca, la perdita dei miei libri, fanno sì che io debba fidarmi molto dei miei appunti e di quello che so. Le letture complementari, i controlli, che le stesse leggi del mestiere, di cui mi riprometto di descrivere le pratiche, richiederebbero, mi sono troppo spesso interdetti. Mi sarà dato un giorno di colmare queste lacune? Mai del tutto, temo. Non posso, a questo proposito, se non invocare indulgenza, "riconoscermi colpevole", direi, se ciò non significasse assumermi, più del legittimo, le colpe del destino».

Altri contributi

Saggi

Un dipinto sconosciuto di Vittore Crivelli: il *San Sebastiano e devoti* di Montegiorgio

Francesca Coltrinari*

Abstract

L'articolo presenta un dipinto sconosciuto di Vittore Crivelli, una tavola raffigurante *San Sebastiano e devoti*, conservata nella sacrestia della chiesa dei santi Giovanni Battista e Benedetto di Montegiorgio. Il dipinto venne commissionato quasi certamente da una confraternita per la piccola chiesa, oggi distrutta, di San Sebastiano, in occasione di un'epidemia di peste e si può datare intorno al 1485-90. Dopo essere stato richiesto invano, nella seconda metà dell'800, per la pinacoteca civica di Fermo, è stato sostanzialmente dimenticato. Nel catalogo di Vittore si distingue per la qualità esecutiva, l'iconografia inconsueta per il pittore, legata alla funzione di protezione della comunità dalla peste, e la

* Francesca Coltrinari, Ricercatrice di Storia dell'arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo, corso Cefalonia 70, 63900 Fermo, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Desidero ringraziare chi mi ha aiutato nelle ricerche, a partire dall'Arcivescovo di Fermo, mons. Luigi Conti, da don Robert Szymon Grzechnik, e Alma Monelli dell'Ufficio beni culturali dell'Arcidiocesi di Fermo, che mi hanno consentito di studiare il dipinto e a Gabriele Barucca, della Soprintendenza di Urbino, che mi ha agevolato nell'esame dell'opera e nell'ottenere le riprese fotografiche. Ringrazio inoltre Maria Rosaria Valazzi della soprintendenza di Urbino e Annarita Paccagnani del Gabinetto fotografico della medesima soprintendenza, Pierangela Romanelli dell'Archivio Storico Arcivescovile di Fermo, la direttrice Maria Vittoria Soleo e tutto il personale dell'Archivio di Stato di Fermo, Giuseppe Buondonno, Assessore alla Cultura della Provincia di Fermo. Inoltre altre persone che a vario titolo, con suggerimenti e aiuti, hanno contribuito al lavoro: Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Emanuela Cesetti, Alessandro Delpriori, Patrizia Dragoni, Mauro Minardi, Fabio Piacentini, Simone Settembri, Denise Tanoni.

scelta dello sfondo paesistico. L'importanza della tavola risiede inoltre nel fatto che l'opera si trova ancora nella città per cui venne eseguita, in un territorio caratterizzato in passato dalla forte dispersione dei dipinti dei Crivelli, dove simili ritrovamenti sono sempre più rari.

The article presents an unknown picture by Vittore Crivelli, the panel showing St. Sebastian and devotees, preserved in the sacristy of the church of Saints John the Baptist and Benedict of Montegiorgio. After being asked in vain, in the second half of the 19th century, for the civic art gallery of Fermo, the painting was largely forgotten. In the painting of Crivelli is distinguished by the quality of execution, the unusual iconography, related to the function of protecting the community from the plague, and the choice of the background landscape. The importance of the panel lies also in the fact that the work is still in the city for which it was performed, characterized in the Nineteenth Century by strong dispersion of paintings by Crivelli, where similar discoveries are increasingly rare.

Uno degli aspetti più singolari che il territorio italiano presenta a chi si dedica, non da turista, alla ricerca storico-artistica, è la ricchezza, praticamente inesauribile, del numero di opere d'arte che vi si scoprono di continuo. Non ci si riferisce ai reperti archeologici portati alla luce in seguito a scavi [...] ma a testi figurativi vissuti alla luce del sole sin dal giorno della loro nascita, e che sono rimasti, per una serie di ragioni, estranei alla conoscenza che non sia quella strettamente locale (Zeri 1992, p. 77)

Nel 1861 Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, nel corso del viaggio compiuto per redigere il catalogo dei beni mobili provenienti dalle soppresses corporazioni religiose di Marche e Umbria, registravano a Montegiorgio, nel circondario di Fermo, l'esistenza di una tavola della «scuola del Crivelli» di m. 1,64 x 1,12, raffigurante «San Sebastiano con molti divoti dai lati in atto di adorazione. In alto quattro cherubini. Fondo di paese», conservata nella sacrestia della chiesa collegiata¹. Le ricerche d'archivio condotte insieme a Patrizia Dragoni in occasione della realizzazione del catalogo della Pinacoteca civica di Fermo², hanno portato alla luce alcune altre citazioni del quadro. Rispondendo al Ministero, che aveva richiesto ai comuni la verifica delle condizioni dei dipinti censiti sette anni prima dai due commissari governativi, il sindaco di Montegiorgio, con lettera del 2 aprile 1868, rassicurava le autorità

¹ Cavalcaselle, Morelli 1896, p. 232. Le misure indicate da Cavalcaselle e Morelli sono superiori a quelle della tavola nello stato attuale, riportate già da Serra 1925, p. 79 (m. 1,05 x 0,79). Per altre osservazioni sui dati tecnici vedi la successiva nota 7.

² Coltrinari, Dragoni 2012 e Dragoni 2012.

che la tavola portante il dipinto il Martirio di S. Sebastiano [...] trovasi tuttora nel posto stesso che ha ognora occupato presso la Chiesa della ex collegiata dei SS. Giovanni e Benedetto di questo comune, e si conserva nel medesimo stato in cui trovavasi all'epoca in cui fu osservata dalla commissione incaricata di formare l'inventario delle più pregevoli opere d'arte appartenenti alla soppressa collegiata³.

Malgrado il dipinto, nobilitato da un'attribuzione a Carlo Crivelli, venisse inserito negli elenchi delle opere destinate a essere consegnate al comune di Fermo per l'istituzione di una propria pinacoteca⁴, esso non venne ceduto dal sindaco di Montegiorgio, il quale, servendosi, come ha osservato Patrizia Dragoni, di un'argomentazione ricorrente nei carteggi relativi alla sofferta costituzione del museo civico fermano, sostenne «che proveniva da antica chiesa di proprietà comunale»⁵. La gelosia della comunità nei confronti dell'opera risulta anche dal fatto che, nella scheda ministeriale del 1892, l'estensore, il marchese Filippo Raffaelli, confessava non solo di non aver potuto vedere il dipinto, ma anche che il sindaco non aveva risposto a ripetute richieste di chiarimenti circa la collocazione e le vicende della tavola, di cui pertanto restava dubbia l'appartenenza giuridica. Molto più ricca e circostanziata appare una seconda scheda dell'aprile 1908: il dipinto viene descritto come una «tela incollata su tavola» racchiusa da «una cornice moderna di legno, verniciata bianca e oro» «un poco avariato da screpolature numerose, ma di piccola estensione», causate dal tempo e dalla protratta esposizione ai raggi solari⁶. Quest'ultima scheda, con le sue dettagliate informazioni, dovette servire da fonte a Luigi Serra, soprintendente alle Gallerie delle Marche, che si occupò del dipinto in alcuni studi pubblicati fra gli anni '20 e gli anni '30 del '900, in cui vengono avanzate nuove

³ Il documento è riportato in Dragoni 2012, pp. 59-60.

⁴ Ivi, pp. 44-46.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ Le due schede si trovano in Archivio di Stato di Ancona, Fondo Soprintendenza ai Monumenti delle Marche, Serie tutela, busta 106 (ex II vers. busta 60), fasc. 3 (Montegiorgio, Oggetti d'arte, catalogo 1892-1908), cc.nn. I documenti sono stati menzionati nel database del progetto Archivi del Restauro nelle Marche (cfr. <http://archividelrestauro.unimc.it/an_mm2b60_7.htm>). La scheda del 17 novembre 1892, sebbene non sia firmata e malgrado la grafia non corrisponda a quella del marchese Filippo Raffaelli, è identificabile con la copia di una sua scheda, come risulta dalle citazioni precise della lettera del 24 agosto dello stesso anno, con la quale Giovanni Battista Compagnoni, sindaco di Montegiorgio, riferiva a Raffaelli lo stato dei dipinti su tavola del suo comune, conservata in Biblioteca comunale di Fermo, Fondo storico della pinacoteca, busta Raffaelli, Ispettorato alle antichità, c. 51. Filippo Raffaelli, dal 1872 direttore della biblioteca civica di Fermo, fu il primo curatore del museo fermano, impegnato febbrilmente negli anni precedenti l'apertura della pinacoteca, avvenuta nel giugno 1890, ad incrementarne il patrimonio con l'acquisizione di opere dal territorio; particolarmente spiccato risulta il suo interesse nei confronti dei dipinti dei Crivelli. Raffaelli tentò infatti, senza alcun successo, di trasferire nel museo il polittico di Torre di Palme, le tavole dello smembrato polittico di S. Giuliano a Fermo, allora custodite dal parroco della chiesa di Santa Lucia e il polittico di Montefalcone Appennino, di Pietro Alemanno, allora attribuito a Crivelli (per queste vicende cfr. Dragoni 2012, pp. 13-19).

proposte attributive: Serra, dopo aver ascritto l'opera a «maniera del Crivelli»⁷, si orienta infatti in favore di un prodotto della «scuola di Pietro Alamanno», datando il dipinto agli inizi del '500⁸. Forse a causa della disposizione periferica e appartata, nella sacrestia della chiesa settecentesca, ma anche per l'iconografia piuttosto inconsueta rispetto alla produzione nota di Vittore Crivelli, il dipinto non è entrato nel circuito degli studi specialistici. Eppure l'opera veniva citata e riprodotta fotograficamente in un volume a più mani del 2008 dedicato a Montegiorgio, dove Marisa Calisti riprendeva la posizione di Serra in direzione di Pietro Alamanno o della bottega⁹, mentre nella stessa sede Germano Liberati si spingeva fino a pronunciare il nome di Vittore Crivelli, ritenendolo tuttavia meno probabile di quella di Alamanno¹⁰. Già prima di avere occasione di prendere visione diretta del dipinto, ho avuto modo di pronunciarmi invece per l'attribuzione a Vittore Crivelli¹¹, attribuzione che ritengo vada ora ribadita e di cui è opportuno sottolineare l'importanza e l'eccezionalità: si tratta infatti del ritrovamento di un'opera nel luogo d'origine, e non sul mercato o in collezioni private¹², e in un territorio che vede attualmente una significativa presenza di

⁷ Serra 1921, p. 95: «In SS. Giovanni e Benedetto è un S. Sebastiano della maniera del Crivelli (secolo XV)»; Serra 1925, p. 79: «Chiesa di S. Giovanni e Benedetto, sagrestia, maniera del Crivelli, secolo XV, *San Sebastiano circondato da devoti genuflessi*, tela su tavola, 1,05 x 0,79». L'indicazione che il dipinto fosse eseguito su tela riportata su tavola, derivata, credo, dalla scheda ministeriale del 1908, viene ripresa anche in successive pubblicazioni (*Inventario* 1936, p. 308) fino alla più recente menzione di Calisti 2008, p. 231. Probabilmente, come suggerisce Simone Settembri, che ringrazio, i sollevamenti della pellicola pittorica potrebbero aver tratto in inganno sulla tecnica esecutiva dell'opera.

⁸ Serra 1929-1930, p. 182 e Serra 1934, p. 401.

⁹ Calisti 2008, p. 231. Nonostante la storica attribuzione a Pietro Alemanno l'opera non risulta discussa in relazione alla produzione dell'artista nel volume monografico dedicato al pittore austriaco da Sandra Di Provvio e Stefano Papetti (cfr. Di Provvio 2005 e Papetti 2005).

¹⁰ Liberati 2008, p. 125 e nota 43, p. 391 dove lo studioso fa riferimento al «salvataggio» del dipinto sia dalle ingiunzioni del decreto Valerio, sia «dall'applicazione dei decreti del 1905 e 1911-13» e ricorda anche il trasferimento a Urbino negli anni '90 del '900 e il restauro sotto la direzione della dott.ssa Benedetta Montevocchi.

¹¹ Coltrinari 2012b, p. 30.

¹² Negli ultimi anni numerosi dipinti di Vittore Crivelli sono passati sul mercato oppure sono comparsi in mostre, riaprendo il dibattito filologico intorno alla ricostruzione di complessi smembrati del maestro. Nella mostra sui contatti artistici con Venezia tenutasi a Fermo e Sant'Elpidio a Mare nel 2006, erano presenti diverse opere di collezione privata, fra cui due pannelli con i *santi Giovanni Battista e Francesco* della collezione Bussandri di Bassano del Grappa, che Ileana Chiappini di Sorio (in Papetti 2006, pp. 146-147) riteneva parti dell'ultima opera di Vittore, l'incompiuto politico di Osimo del 1501, mentre Mauro Minardi ha proposto più convincentemente di collegarli al documentato politico di Penna San Giovanni, commissionato nel 1497 a Vittore (cfr. Paciaroni 2003-2004), riunendoli alla Madonna firmata e datata 1501 di Avignone e ai *santi Ludovico di Tolosa e Bonaventura* di Amsterdam (Minardi 2006, pp. 13-15); lo studioso rigettava così l'ipotesi della Di Provvio, che aveva associato alla Madonna avignonese e ai due santi olandesi la lunetta con l'*Incoronazione della Vergine* della collezione Scarborough a Sandberg Park, pensando a una forma di trittico con carpenteria rinascimentale (Di Provvio 1997, pp. 261-62). Minardi proponeva quindi un'ipotesi di ricostruzione del complesso utilizzando come griglia la cornice del politico di Sanseverino (Minardi 2006, p. 23), e cioè pensando a un complesso dall'incorniciatura

dipinti dei Crivelli, come appunto quelli di Massa Fermana e Falerone, salvatisi dalle dispersioni ottocentesche¹³.

gotica. La mostra di Sarnano dedicata ai rapporti di Vittore Crivelli con la “cultura dell’Appennino” ha potuto presentare un *Sant’Antonio abate* di collezione privata di Monaco di Baviera, parte del polittico di Monteprandone del maestro veneziano, così riunito, per la prima volta dopo lo smembramento ottocentesco, ai pannelli oggi nella pinacoteca civica di Ripatransone (cfr. A. Delpriori in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 127-129). Il *San Pietro* e il *Sant’Antonio da Padova* di collezione privata camerinese, di cui il primo esposto alla mostra “L’Aquila e il leone” nel 2006 con datazione intorno al 1490 (cfr. S. Di Provvio in Papetti 2006, p. 142), sono stati invece ricondotti da Delpriori a una fase più precoce, riferibile al polittico di Loro Piceno del 1481 (A. Delpriori in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 130-131). Su segnalazione di Delpriori venivano inoltre acquistate in un’asta Sotheby’s a New York del giugno 2011 dall’antiquario Altomani di Pesaro, e presentate per alcuni giorni alla mostra sarnanese, due tavolette inedite di Vittore con un *San Bernardino* e un *Martire francescano* (tempera su tavola, rispettivamente cm. 24,5 x 14,5 e 24,9 x 14,2), pertinenti alla predella di qualche polittico francescano, forse da mettere in serie con il *Frate francescano orante* di Sant’Elpidio a Mare e il *Francescano che legge* di ubicazione ignota (sui quali cfr. Di Provvio 1997, p. 221; sui santini Altomani cfr. <<http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/2011/old-masters-ant-19th-century-european-art-n08761/lot.212.html>> in attesa di un prossimo studio di Alessandro Delpriori). Nel gennaio 2013 passava infine da Sotheby’s il *San Girolamo nel deserto* già in collezione Vinci a Fermo (per cui vedi infra nota 25). Servendosi di una testimonianza seicentesca di padre Ilario Altobelli, Carolyn Wilson identificava con la *Madonna col Bambino e angeli* firmata e datata 1497 in collezione privata, la parte centrale dell’ordine inferiore del polittico già in San Francesco ad Amandola (Wilson 2010) che io, indipendentemente, avevo già ricondotto al medesimo complesso sulla scorta del documento di commissione del polittico di Penna San Giovanni, appunto del 1497, nel quale l’opera amandolese veniva menzionata come modello (Coltrinari 2011b, p. 64). La Wilson ipotizzava una ricostruzione dell’ordine inferiore dell’ancona di Amandola accostando alla Madonna del 1497 il *San Francesco* a El Paso e il *San Ludovico* di Nashville, e, come scomparti di predella, le due tavolette centinate con la *Pentecoste* e l’*Assunzione della Vergine* in una raccolta olandese, esposte anch’esse alla mostra fermana del 2006 (Wilson 2010, pp. 9-11; sui due pannelli cfr. S. Di Provvio in Papetti 2006, pp. 143-145). La studiosa sollevava giustamente il problema della carpenteria dei polittici della maturità artistica di Vittore Crivelli, che, nel caso specifico, sorge dal riferimento documentario a una «rotunditate» nella parte superiore dell’ancona di Amandola, riferimento che avvalorerebbe l’idea di una forma lunettata con cornice rinascimentale, simile a quella del trittico di Sant’Elpidio Morico del 1496 (Wilson 2010, p. 12 e Coltrinari 2011b, p. 64 con l’ipotesi che i polittici di Amandola e Penna San Giovanni fossero entrambi trittici con lunetta e cimasa di coronamento). La questione mi pare ancora da risolvere e in questa sede non posso dilungarmi ulteriormente. Faccio notare però che anche per il polittico di Montesanto (1491-1497) Alessandro Delpriori, sulla base di quanto rimasto della cornice nella predella e del profilo delle tavole, ipotizzava la struttura di un pentittico di forme rinascimentali, sovrastato al centro del secondo ordine non da un tabernacolo aggettante, ma da una tavola piana, identificabile nella *Pietà* della Fondazione Carima di Macerata (Delpriori in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 132-133; cfr. Delpriori 2011, pp. 31-32).

¹³ A Massa Fermana si trovano il più antico dipinto datato di Carlo Crivelli, il polittico del 1468 (per cui cfr. M. Massa in Papetti 2006, pp. 114-115 con bibliografia precedente) e la *Madonna del monte* di Vittore Crivelli (cfr. A. Montironi in Bairati, Dragoni 2004, pp. 155-157; G. Capriotti in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 154-155 e Capriotti 2011b), entrambe oggi nella chiesa parrocchiale dei SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino. A Falerone, nella chiesa francescana di San Fortunato, si conserva la più antica opera datata riferibile al soggiorno di Vittore Crivelli nelle Marche, la *Madonna adorante il Bambino* del 1479 (cfr. G. Capriotti in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 120-121). Sulla dispersione delle opere dei Crivelli esiste una vasta bibliografia. Si vedano Prete 2000; Costanzi 2005, pp. 29-33; Daffra 2009 (per il caso specifico delle requisizioni napoleoniche

Per quanto riguarda la collocazione iniziale dell'opera, l'ipotesi di una possibile provenienza dalla chiesa di San Sebastiano di Montegiorgio, demolita nei lavori di rinnovamento urbanistico della metà dell'800¹⁴, è stata confermata da ulteriori indagini, in particolare dalla notizia secondo la quale la chiesetta votiva, eretta fra fine '300 e primi del '400 verosimilmente da una confraternita dedicata al santo¹⁵, almeno dal XVIII secolo dipendeva dalla chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, che si occupava della sua officatura e dello svolgimento di una processione con la reliquia di San Sebastiano nel giorno della festa del martire¹⁶. Per tale ragione gli inventari della prepositura dei SS. Giovanni Battista e Benedetto includono anche la «chiesola» di San Sebastiano, dove, nel 1728, esisteva un unico «altare con quadro di detto santo appeso al muro con cornice dorata»¹⁷, di cui si parla ancora più precisamente nel 1765 come di «un quadro rappresentante il martirio di detto santo»¹⁸. Si tratta di descrizioni nelle quali è del tutto plausibile riconoscere la tavola in oggetto.

Il dipinto (fig. 1), di formato rettangolare, misura 105 x 79 cm ed è realizzato a tempera e oro su tavola. L'opera è priva di cornice e il supporto è stato resecato sui quattro lati e assottigliato dal retro. Una fenditura che attraversa tutta la figura del santo, passando al centro del volto e proseguendo sulla metà sinistra del corpo, ha causato una perdita della pellicola pittorica, reintegrata nell'intervento di restauro. Il drappo d'onore, forse in origine marezzato, come sul fondo della *Madonna* del Museo diocesano di Fermo¹⁹, è fortemente abraso a causa di una drastica pulitura. L'opera appare tuttavia globalmente in buone

riguardanti le opere di Carlo Crivelli), oltre, sempre per Carlo Crivelli, alla monografia di Ronald Lightbown (Lightbown 2004). Per le dispersioni nel territorio fermano, soprattutto alla luce della dinamica che ha condotto alla formazione della pinacoteca civica, cfr. Dragoni 2012, pp. 10-15. La studiosa si è anche recentemente occupata dei dipinti di Massa Fermana, con novità documentarie rilevanti sulle vicende del restauro e della conservazione (Dragoni in corso di stampa). Da segnalare infine, per la ricchezza di fonti reperite e analizzate, la tesi di specializzazione di Caterina Paparello (Paparello 2010-2011) di cui i principali risultati saranno pubblicati su questa rivista.

¹⁴ Cfr. Coltrinari 2012b, p. 30; sulla chiesa cfr. Liberati 2008, pp. 125 e nota 43, p. 391.

¹⁵ Liberati 2008, pp. 125-126 ricorda l'esistenza nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano di una confraternita di cui non era riuscito a rintracciare il nome e che definisce pertanto anonima, ma che ipotizza con buon fondamento potesse essere dedicata a S. Sebastiano ed essere dedita alla cura degli appestati. La confraternita risulta estinta già dalla fine del '500 (ivi, p. 126).

¹⁶ La notizia si ricava da due inventari della chiesa nell'Archivio storico arcivescovile di Fermo (d'ora in poi ASAF), *Inventari*, Montegiorgio, chiesa prepositura SS. Giovanni e Benedetto poi collegiata, IIIs/A 1 (1728) e IIIs/A 2 (1765).

¹⁷ ASAF, *Inventari*, Montegiorgio, chiesa prepositura SS. Giovanni e Benedetto poi collegiata, IIIs/A 1 (1728), c. 1v.

¹⁸ ASAF, *Inventari*, Montegiorgio, chiesa prepositura SS. Giovanni e Benedetto poi collegiata, IIIs/A 2 (1765), c. 6r.

¹⁹ Per il dipinto, parte centrale di un polittico già nella chiesa di San Giuliano a Fermo, commissionato nel 1487 e finito di pagare nel 1492 cfr. Di Provvido 1997, p. 49; *Eadem* in De Vecchi 1997, pp. 66-67. I conflitti per l'acquisizione della tavola e della *Pietà* congruente allo stesso complesso, anch'essa oggi nel Museo diocesano di Fermo, fra il parroco della chiesa di Santa Lucia a Fermo e Filippo Raffaelli, primo curatore della pinacoteca civica, sono stati ricostruiti da Dragoni 2012, pp. 14-16.

condizioni conservative e di leggibilità. Nei due borghi turrati sullo sfondo è ben visibile la traccia dello spolvero per il trasferimento del disegno (figg. 2-3), mentre sul perizoma si notano tracce di incisione, riscontrabili in altre opere di Vittore²⁰.

Al centro del dipinto campeggia San Sebastiano a grandezza quasi naturale. Il santo è rivestito solo del perizoma candido bordato d'oro, legato a un albero e trafitto da numerose frecce; alle sue spalle scende un drappo d'onore che, con espediente illusionistico frequente nella produzione di Vittore e Carlo Crivelli, è allacciato da nastri svolazzanti alla sommità del quadro ed è contornato da quattro teste di cherubini²¹. A terra si scorgono due gruppi di fedeli inginocchiati a mani giunte, dalle proporzioni di poco inferiori a quelle del santo, suddivisi in maschi a destra e donne a sinistra (fig. 5). Vestiti di abiti contemporanei e sommariamente caratterizzati nei volti e nelle vesti, sono ad evidenza tutti laici. In particolare le figure femminili sono prive del soggolo, elemento distintivo di suore e donne sposate, inserito dallo stesso Vittore nella *Madonna del Monte* di Massa Ferma (fig. 4). Il popolo nella tavola di Massa e quello nella vicina Montegiorgio presentano stringenti affinità (figg. 5-6).

I delicati passaggi cromatici nel volto, il modellato della figura, le tracce di incisione nel perizoma, il linearismo delle ciocche della chioma del santo e i cherubini sono tutti elementi consoni allo stile di Vittore Crivelli e alla sua migliore produzione. Appare invece più inusuale per l'artista veneto la scelta di ambientare la scena entro una veduta di paese, caratterizzata da numerosi alberi e da una strada serpeggiante che, sulla destra, conduce verso una lontana città dotata di mura e torri (fig. 3), da leggere, con tutta verosimiglianza, come allusione al castello di Monte Santa Maria in Giorgio, l'odierna Montegiorgio. Proprio verso destra, dunque dal lato della città e delle donne, Sebastiano volge il capo con un movimento che offre il collo inerme e delicato a una delle frecce, mentre dalla bocca semiaperta si scorgono denti e lingua: quest'ultimo dettaglio potrebbe collegarsi a espedienti della coeva scultura lignea, in cui la presenza della lingua semi-mobile si collegava a specifiche pratiche di devozione che vedevano "animarsi" le statue processionali²².

Numerosi sono i dati di stile e morfologia a sostegno dell'attribuzione dell'opera a Vittore. Il santo (fig. 7) ripete fin quasi alla sovrapposibilità il tipo presente nel *Trittico di Cupramarittima* (fig. 8) e nella frammentaria tavola di Grottammare (fig. 9): dal primo si differenzia per il diverso orientamento del capo e una caratterizzazione meno "cortese" della testa, ingentilita, a Cupra, da

²⁰ Cfr. Settembri 2011, p. 90.

²¹ Si confrontino, nel catalogo di Vittore, la *Madonna del Monte* di Massa Ferma (per cui cfr. G. Capriotti in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 154-155), oppure i pannelli della Pinacoteca di Brera con i *Santi Ginesio e Giocchino, Anna e Francesco*, provenienti da San Ginesio (per i quali cfr. Valazzi 1990; Di Provvido 1997, p. 248 e Curzi 2008, p. 114). Il taglio della parte superiore della tavola di Montegiorgio potrebbe aver asportato un festone di fiori e frutta.

²² Su cui cfr. Capriotti 2006, p. 78.

una coroncina di perle e da una delineazione più grafica delle ciocche, mentre con il secondo condivide il ricorso più drammaticamente efficace alla bocca aperta, sebbene l'esito sia, nella tavola di Montegiorgio, di maggiore dolcezza e di minor patetismo espressivo. Da entrambi, infine, il santo di Montegiorgio si distanzia nella definizione meno accentuata dell'anatomia del corpo, per la muscolatura meno tesa e rilevata, per la mancanza del dettaglio realistico delle corde che stringono le braccia e le gambe al tronco dell'albero. Da notare inoltre, all'altezza della spalla destra, una ferita isolata da cui la freccia sembra essere stata estratta, particolare assente nelle altre versioni del soggetto offerte da Vittore²³.

La figura di Montegiorgio è inoltre più mossa rispetto a quelle di Cupramarittima e Grottammare: il diverso orientamento del corpo, leggermente spostato a sinistra, e della testa, volta invece a destra, conferisce un'idea di movimento, come se il santo davvero si volgesse ad ascoltare e a rispondere alle preghiere dei fedeli. Con la tavola di Grottammare il dipinto condivide inoltre lo sfondo paesistico. Nel dipinto di Montegiorgio il paesaggio è però insolitamente curato ed estremamente raffinato: gli alberi, di diversa altezza, dalle chiome graficamente definite, si distribuiscono in profondità, il cielo trascolora in basso annunciando un'alba luminosa, mentre una notevole delicatezza viene raggiunta nella città turrita, a cui riconduce lo sguardo il sentiero serpeggiante. Impiegato assai di rado da Vittore, e prevalentemente in dipinti devozionali²⁴, il paesaggio nel *San Sebastiano e devoti*, per l'ampiezza e per l'attenzione ai dettagli naturalistici, può essere accomunato alle due tavolette con il *San Girolamo penitente* (fig. 10), già in collezione Vinci a Fermo, recentemente passata sul mercato antiquario²⁵ e con l'*Adorazione dei*

²³ Oltre al *Trittico di Cupramarittima* (per cui cfr. A. Viozzi in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 124-125 con bibliografia precedente) e alla tavola di Grottammare, frammento forse anch'essa di un trittico *contra pestem* di cui resta un altrettanto malridotto San Rocco (cfr. Di Provvido 1997, pp. 251-252 e S. Di Provvido in De Vecchi 1997, pp. 138-139), San Sebastiano si ritrova soltanto nel polittico di Torre di Palme, databile agli inizi del soggiorno marchigiano di Vittore, intorno al 1478-80 (per cui cfr. Di Provvido 1997, pp. 206-207; Coltrinari 2011b, pp.61-62). Diverso, ovviamente, il caso del santo nel *Trittico di Sant'Elpidio Morico*, del 1496, dove Sebastiano segue la versione cortese del tema, ed è presentato vestito in abiti contemporanei e con in mano una freccia (cfr. A. Viozzi in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 136-137).

²⁴ Sfondi paesistici caratterizzano la *Pietà* di Urbino (cfr. F. Coltrinari in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 118-119) e tutte le *Madonne col Bambino* a mezzobusto del maestro veneziano, dalle giovanili Madonne di Sebenico e Zagabria (cfr. Gudelj 2011, p. 42 e S. Di Provvido in Papetti 2006, pp. 126-127), a quella già Lanckoronsky (Di Provvido 1997, p. 203), a quelle di Vaduz (ivi, p. 204), e in quella già Strange (cfr. I. Chiappini Di Sorio in Papetti 2006, pp. 128-130), fino alle più mature tavole di Budapest (Di Provvido 1997, pp. 205-06) e New York (ivi, p. 211). L'uso ricalca la tradizione veneziana belliniana e squarcionesca ed è seguito anche da Carlo Crivelli (cfr. Lightbown 2004, pp. 261-270).

²⁵ Il dipinto è passato nel gennaio 2013 a un'asta Sotheby's, *Important Old Master Paintings and sculptures*, New York, 31 gennaio 2013, lotto 115, olio (sic) su tavola, cm. 48, 6 x 33, 6; se ne veda la scheda alla pagina web <<http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/lot.pdf.N08952.html/f/115/N08952-115.pdf>>. Sull'opera, vista nel 1858 da Charles Eastlake nella collezione Vinci

Magi, pubblicata nel 1976 da Federico Zeri (fig. 11), datata dallo studioso intorno al 1480-85, negli anni cioè in cui Vittore, trasferitosi da qualche anno nelle Marche, aveva messo a punto il suo linguaggio, ben presto trasformato in formula artigianale capace di soddisfare un'estesa clientela²⁶. Le dovute distinzioni vanno operate soprattutto in rapporto alla diversa destinazione e tipologia delle opere: l'*Adorazione dei magi* e il *San Girolamo nel deserto* sono tavole devozionali di ridotte dimensioni e di soggetto narrativo, mentre il *San Sebastiano e devoti* di Montegiorgio è un dipinto votivo, utilizzato come pala d'altare e forse anche come tavola processionale. Sebbene infatti lo stato attuale del supporto non permetta di trovare riscontri di natura tecnica a tale ipotesi, le dimensioni ridotte, la natura dell'immagine e il fondo naturalistico potrebbero avvalorare l'ipotesi che il dipinto potesse essere uno stendardo²⁷. La stessa assenza dei contrassegni della confraternita, così evidenti ad esempio nella tavola di Massa Fermana, potrebbero sottolineare la caratteristica precipua degli stendardi che, anche quando commissionati dalle *fraternitates*, erano destinati a tutta la comunità²⁸.

La cronologia alla fine del nono decennio del '400 suggerita dallo stile, potrebbe essere meglio precisata in base a dati documentari e di contesto, in particolare alla pestilenza del 1485-87 diffusasi in varie località prossime a Montegiorgio, fra le quali San Ginesio, che in tale circostanza provvide a commissionare a Pietro Alamanno l'immagine protettiva della *Madonna del Popolo* per la omonima cappella votiva in collegiata; nello stesso periodo, inoltre, nella zona, infuriava la guerra fra Fermo e Ascoli per il possesso di Montesampietrangeli, mentre dal mare si addensava il pericolo turco²⁹.

Insieme alla *Madonna del monte* di Massa Fermana (fig. 4), studiata di recente da Giuseppe Capriotti con particolare attenzione all'iconografia³⁰, la tavola di Montegiorgio si distingue nel catalogo di Vittore in quanto appunto

di Fermo, da cui venne alienata a fine '800, cfr. Di Provvio 1997, pp. 221-222.

²⁶ Sull'*Adorazione dei Magi* cfr. Zeri 1976 (ed. 2000) e Di Provvio 1997, p. 222. La tavola misura cm. 58, 5 x 42, 2 (ibidem).

²⁷ L'esistenza di una processione della confraternita montegiorgiese nel giorno di S. Sebastiano è, come abbiamo visto, attestata nel '500 (vedi sopra nel testo). Sulla tradizione marchigiana degli stendardi su tavola cfr. Schmidt 2003. Una funzione processionale è stata ipotizzata, in ragione della tecnica e dell'iconografia, per alcuni dipinti su tela di Vittore, *medium* estraneo alla produzione nota del fratello Carlo. Si tratta del *San Michele Arcangelo* e del *San Pietro* di Avignone, quest'ultimo dipinto anche sul retro con gli stemmi del cardinale Piccolomini e della famiglia Erioni di Fermo, del *San Giacomo della Marca* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino e della *Crocifissione con san Pietro* nella pinacoteca civica di Fermo, già a Roccamontevermine (cfr. Coltrinari 2011, p. 61; Settembri 2011, pp. 91-93; per la *Crocifissione* si veda la recente scheda di C. Paparello in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 96-97).

²⁸ Su questo aspetto si veda quanto osservato da Marshall 2000, pp. 27-29.

²⁹ Sulla pala di San Ginesio cfr. Di Provvio 2005, pp. 134-137 e Coltrinari 2012a, pp. 243-257, in particolare p. 234 per la diffusione della peste in zona. Per la guerra cfr. Fabiani 1958, I, p. 292.

³⁰ Capriotti 2011a, pp. 82-84.

opera di spiccato carattere votivo e, ancora più specificatamente dell'altra, *contra pestem*. Lo provano a sufficienza la presenza di San Sebastiano e quella dei fedeli inginocchiati, come ai piedi di una Madonna della Misericordia, che riconducono alla funzione protettiva esercitata dal santo nei confronti della peste. Impossibilitato, a causa delle braccia immobilizzate dietro la schiena, a difendere i fedeli con le mani e il mantello, come nel celebre esempio di Benozzo Gozzoli a San Gimignano, del 1464, e come fa San Rocco in un meno noto affresco a Castelsantangelo sul Nera, nell'alto maceratese, significativamente del 1487, pubblicato da Capriotti³¹, Sebastiano non è semplicemente trafitto dai dardi a lui destinati in quanto martire, ma si prende carico di quelli diretti ai peccatori, riportando pienamente in valore il significato della freccia come veicolo della peste e strumento del castigo divino contro i peccati degli uomini³². In tal modo egli incarna con la massima evidenza la funzione di protettore "specializzato" nei confronti della pestilenza, mentre le braccia legate e il perizoma evocano l'immagine del Cristo flagellato di cui il martire è immagine e imitatore, capace, al pari di Cristo, di assumere su di sé i dolori del mondo³³.

Operando in maniera simile a quanto avviene a Massa Fermana, dove il pittore combina i tipi tradizionali della Madonna in trono e della Madonna della cintola per dare vita, sotto la sollecitazione della committenza francescana osservante, a un manifesto del Monte di Pietà³⁴, e anche a quanto fatto elaborando lo schema della *Madonna adorante il Bambino* in chiave immacolistica, da Falerone in poi³⁵, Vittore unisce diversi schemi iconografici: da quello narrativo

³¹ Per l'affresco di Benozzo Gozzoli della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano cfr. Ahl 1988. L'affresco di Castelsantangelo sul Nera è attribuito ai pittori Tommaso di Pietro da Visso e Benedetto di Marco da Castelsantangelo e si trova nella chiesa di Santa Maria di Castellare; datato 1487, raffigura San Rocco in piedi su una sorta di mensa di altare, mentre accoglie sotto il mantello due gruppi di fedeli, maschi e femmine, mentre Cristo giudice fa piovere dal cielo delle frecce che vengono intercettate da alcuni angeli; per l'opera cfr. Capriotti 2011c, p. 78 e nota 48, p. 84 con ulteriore bibliografia.

³² Oltre a Marshall 1994, pp. 493-494 cfr. Capriotti 2011c, pp. 80-81 e Castaldi 2011, pp. 228-235.

³³ San Sebastiano, che sopravvive al supplizio delle frecce e torna dal suo persecutore Diocleziano a testimoniare la propria "resurrezione", è, fra i martiri, una delle più perfette incarnazioni della imitazione di Cristo; le sue piaghe assumono dunque particolare valore salvifico, analogo a quelle del Redentore; esplicito è pertanto il richiamo all'iconografia della *Imago pietatis* nelle immagini isolate dipinte di San Sebastiano, diffuse soprattutto dalla seconda metà del '400 (cfr. Marshall 2004, pp. 495-496). Per il rapporto iconografico con la figura di *Cristo alla colonna* cfr. Ressouni-Demigneux 2000, pp. 29-35. A Domenico Indivini da Sanseverino, intagliatore coevo di Vittore Crivelli e autore della cornice del polittico di Sanseverino, dipinto intorno al 1481-82 dal maestro veneziano, si deve una variante dell'immagine del santo, frutto della contaminazione con l'iconografia del Cristo risorto, nel *San Sebastiano* oggi nella chiesa di San Rocco della medesima città (per cui cfr. Capriotti 2004, pp. 29-31 e da ultimo R. Casciaro in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 150-151).

³⁴ Come hanno chiarito gli studi di Giuseppe Capriotti, in particolare Capriotti 2011a, pp. 82-84 e Capriotti 2011b.

³⁵ Sulla *Madonna adorante il Bambino* di Falerone e lo schema ideato da Vittore per raffigurare il tema teologico dell'Immacolata Concezione rimando ancora a G. Capriotti, *Madonna adorante il*

del martirio del santo, a quello del santo “in misericordia” in un condensato di significati simbolici che, facendo perno sul comune bagaglio visivo e sull’esperienza devozionale dei fedeli, finiva per trovare un’efficace quanto originale soluzione. Proprio tale indole di pittore devozionale e di interprete pronto e originale delle esigenze della committenza va considerato come uno dei recuperi più interessanti dei recenti studi sul pittore.

Il *San Sebastiano e devoti* di Montegiorgio rappresenta, dunque, una altra tessera di forte rilevanza nella ricostruzione dell’attività artistica di Vittore Crivelli, confermandone il primato nell’ambito della pittura del secondo ’400 nel territorio storico di Fermo, la città eletta a suo domicilio, da cui poté inviare opere nei castelli del suo vasto contado³⁶: fra Montegiorgio, Massa Fermana e Falerone³⁷ restano dunque oggi importanti testimonianze della produzione dei fratelli Crivelli, pronte a fornire, qualora opportunamente e meglio messe in valore, a studiosi, residenti e turisti, una testimonianza dalla molteplice ricchezza documentaria della storia e della cultura di un territorio.

Riferimenti bibliografici / References

- Bairati E., Dragoni P. (2004), a cura di, *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, Catalogo della mostra (Gualdo Tadino, Museo civico Rocca Flea, 21 marzo-27 giugno 2004), Milano: Electa.
- Calisti M. (2008), *Percorsi d’arte a Montegiorgio in Montegiorgio nella storia e nell’arte*, a cura di M. Liberati, Fermo: Andrea Livi Editore, pp. 225-243.
- Cole Ahl D. (1988), *Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano. Un contributo al problema della pittura per la peste nel Quattrocento*, «Rivista d’arte», ser. 4, 40, pp. 31-61.
- Capriotti G. (2004), *San Sebastiano nei luoghi della paura. Sculture lignee dipinte nelle Marche centrali del Quattrocento in Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell’arte dal XV al XX secolo*, Atti del convegno di studio (Roma, 3-4 dicembre 2004), a cura di A. Fiabane, Roma: Associazione Culturale Shakespeare and Company2, pp. 23-37.
- Capriotti G. (2006), *Simulacri dell’invisibile. “Cultura lignea” ed esigenze devozionali nella Camerino del Rinascimento*, in *Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, , catalogo della mostra (Camerino,

Bambino (Immacolata Concezione) in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 120-121.

³⁶ Sul radicamento di Vittore Crivelli a Fermo cfr. Coltrinari 2011b, pp. 54-67. Le ricerche documentarie, proseguite dopo la mostra di Sarnano del 2011, mi hanno permesso di reperire numerose nuove notizie su Vittore Crivelli e l’ambiente artistico fermano del secondo ’400, che saranno oggetto di un distinto contributo di prossima pubblicazione.

³⁷ Per i riferimenti bibliografici si veda nota 13.

- Musei civici, 5 maggio-5 novembre 2006), a cura di R. Casciaro Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 73-83.
- Capriotti G. (2011a), «*Ce sta picto*». *Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 73-85.
- Capriotti G. (2011b), *Gestire il denaro, gestire la salvezza. Tre immagini a sostegno del Monte di Pietà: Marco da Montegallo, Lorenzo d'Alessandro e Vittore Crivelli*, «Il Capitale culturale», 2, pp. 13-40.
- Capriotti G. (2011c), *Un dipinto «contra pestem» di Paolo da Visso. “Crisi della presenza” e simbologia della freccia nella pittura italiana del XV secolo*, «Iconographica», IX, pp. 75-88.
- Castaldi T. (2011), *La Madonna della Misericordia: l'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle Freccie nell'arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Imola: Mandragora.
- Cavalcaselle G. B., Morelli G. (1896), *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Documenti storico-artistici», II, pp. 191-349.
- Coltrinari F. (2011), *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 45-71.
- Coltrinari F. (2012a), *Gli interventi pittorici del Quattrocento e del primo Cinquecento. Pietro Alamanno, Stefano Folchetti e Marchisiano di Giorgio*, in *La collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio: Centro Internazionale di Studi Gentiliani, pp. 231-271.
- Coltrinari F. (2012b), *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto* in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 23-59.
- Coltrinari F., Delpriori A., a cura di (2011), *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano 21 maggio-6 novembre 2011), Venezia: Marsilio.
- Coltrinari F., Dragoni P., a cura di (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Costanzi C. (2005), *Le vie di fuga: principali percorsi nelle dispersioni delle opere d'arte dalle Marche* in *Le Marche disperse. Repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. Costanzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 21-33.
- Curzi V. (2008), *Tutela e conservazione del patrimonio artistico nelle Marche nel primo Ottocento: un confronto costruttivo fra centro e periferia*, in *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi “per la Marca” alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, Atti del I Convegno di studi lanziani, (Trezza 2 dicembre 2006), a cura di D. Frapiccini, Macerata: Edizioni Simple, pp. 101-121.
- Daffra E., a cura di (2009), *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009-28 marzo 2010), Milano: Electa.

- De Vecchi, P. L., a cura di, (1997) *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, Ripatransone: Maroni.
- Di Provvido S. (1997), *Schede dei dipinti*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel Fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Motta, pp. 197-265.
- Di Provvido S. (2005), *Le opere*, in Papetti 2005, pp. 77-185.
- Dragoni P. (2012), *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Dragoni P. (in corso di stampa), *Le tavole dei Crivelli a Massa Fermana come caso emblematico delle vicende del patrimonio artistico italiano in La cultura del Restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva,.
- Fabiani G. (1958), *Ascoli nel Quattrocento*, 2 voll., Ascoli Piceno: Società Tipolitografica.
- Inventario* (1936), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. 8. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma: Libreria dello Stato.
- Liberati G. (2008), *Lineamenti di storia religiosa: le istituzioni, la comunità cristiana in Montegiorgio nella storia e nell'arte*, a cura di M. Liberati, Fermo: Andrea Livi Editore, pp. 114-143.
- Lightbown R. (2004), *Carlo Crivelli*, New Haven&London: Yale University Press.
- Marshall L. (1994), *Manipulating the sacred: image and plague in renaissance Italy*, «Renaissance Quarterly», 47, n. 3, pp. 485-532.
- Marshall L. (2000), *Confraternity and community. Mobilizing the sacred in times of plague*, in *Confraternities and the visual arts in Renaissance Italy. Ritual, spectacle, image*, edited by B. Wish, D. Cole Ahl, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 20-45.
- Minardi M. (2006), *Pittura veneta fra Tre e Quattrocento nelle Marche. Note in calce a una mostra*, «Arte Veneta», 63, pp. 7-25.
- Paciaroni R. (2003-2004), *Un'opera dispersa di Vittore Crivelli per la chiesa dei francescani di Penna San Giovanni*, «Picenum Seraphicum», XXII-XXIII, pp. 247-272.
- Paparello C. (2010-2011), *La memoria della periferia: il patrimonio artistico locale fra tutela e dispersione. Una ricerca d'archivio*, tesi di Specializzazione in Museologia, critica artistica e del restauro, Università degli Studi di Macerata, Scuola di Specializzazione in beni storici e artisti, a.a. 2010-2011, relatrice prof.ssa Patrizia Dragoni.
- Papetti S. a cura di (2005), *Pietro Alamanno. Un pittore austriaco nella Marca*, Milano: Motta.
- Papetti S. a cura di (2006), *L'Aquila e il leone. L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, i Crivelli e Lotto*, catalogo della mostra (Fermo, pinacoteca comunale, Sant'Elpidio a Mare, pinacoteca comunale, 24 marzo-17 settembre 2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Prete C. (2000), *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso* in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 323-349.
- Ressouni-Demigneux K. (2000), *Saint-Sébastien*, Paris: Editions du Regard.
- Schmidt V.M. (2003), *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche del Quattrocento* in *I da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale di Studi (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Ripatransone: Maroni, vol. II, pp. 551-578.
- Serra L. (1921), *Itinerario artistico delle Marche*, Roma-Milano-Firenze-Napoli: Alfieri e Lacroix.
- Serra L. (1925), *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, Pesaro: Officine Grafiche G. Federici.
- Serra L. (1929-1930), *Pietro Alamanno. Due opere anteriori all'influsso crivellesco*, «Rassegna Marchigiana», VIII, 1929-1930, pp. 167-185.
- Serra L. (1934), *L'Arte nelle Marche. Vol. 2, Il periodo del Rinascimento*, Pesaro: Federici.
- Settembri S. (2011), *Appunti sulle tecniche di Vittore e Carlo Crivelli*, in Coltrinari, Delpriori 2011, pp. 87-93.
- Valazzi M.R. (1990), *Vittore Crivelli* in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, Milano: Electa, pp. 135-137.
- Zeri F. (1976, ed. 2000), *Un'«Adorazione dei magi» di Vittore Crivelli*, in F. Zeri, *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino-Londra: Umberto Allemandi & C., pp. 246-248.
- Zeri F. (1972, ed. 2008), *Esplorano in Umbria i capolavori ignoti* in F. Zeri, *Mai di traverso. Storie e ricordi di quadri, di libri, di persone*, Milano: Longanesi, pp. 77-79.

Appendice

Fig. 1. Vittore Crivelli, *San Sebastiano e devoti*, Montegiorgio, chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, foto dopo il restauro (foto Soprintendenza BSAE Urbino)



Fig. 2. Vittore Crivelli, *San Sebastiano e devoti*, Montegiorgio, chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, particolare, *il paesaggio a sinistra del santo*



Fig. 3. Vittore Crivelli, *San Sebastiano e devoti*, Montegiorgio, chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, particolare, *il paesaggio a destra del santo*



Fig. 4. Vittore Crivelli, *Madonna del Monte*, Massa Fermana, chiesa dei SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino



Fig. 5. Vittore Crivelli, *San Sebastiano e devoti*, Montegiorgio, chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, particolare, *i devoti*

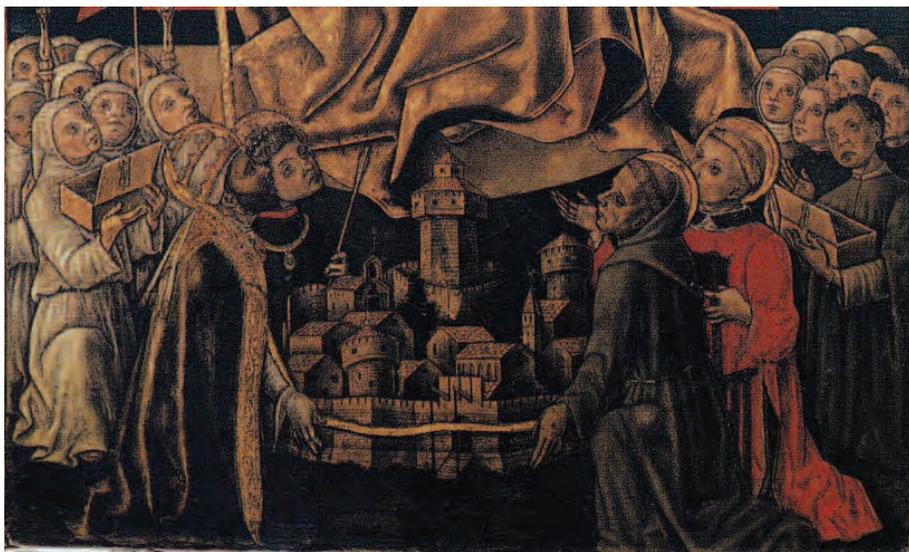


Fig. 6. Vittore Crivelli, *Madonna del Monte*, Massa Fermana, chiesa dei SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino, particolare, *la confraternita e il popolo*



Fig. 7. Vittore Crivelli, *San Sebastiano e devoti*, Montegiorgio, chiesa dei SS. Giovanni Battista e Benedetto, part.

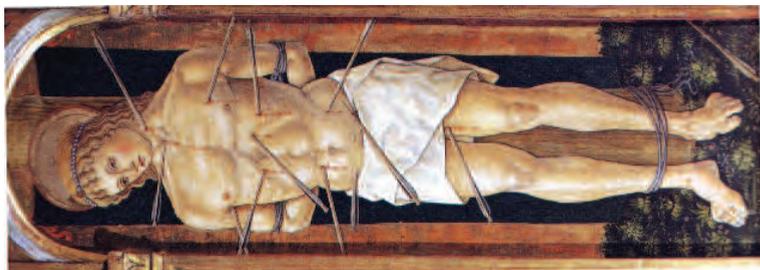


Fig. 8. Vittore Crivelli, *Trittico di Cupramarittima*, chiesa di S. Basso, part., *San Sebastiano*



Fig. 9. Vittore Crivelli, *San Sebastiano*, Grottammare, chiesa di S. Giovanni



Fig. 10. Vittore Crivelli, *San Girolamo penitente*, ubicazione ignota



Fig. 11. Vittore Crivelli, *Adorazione dei Magi*, ubicazione ignota

Sustainability in modern art museums. Management challenges and cultural policies

Irene Campolmi*

Abstract

The paper analyzes the concept of sustainability in European governmental museum policies. It takes into consideration great modern art museums, particularly Tate Modern. On the one hand, the issue of sustainability is linked to art museums inasmuch these institutions operate for the sustainable common good of the community. On the other hand, it is considered from the so called “three bottom” approach as also corporations and business companies have approached it. In a so called “three bottom” approach, museums’ pursuit for environmental, economic and social sustainability is related to their eligibility for funding and it is indeed an economic rather than a cultural issue. Though, modern art museums’ sustainability relies not only in developing economic and environmental strategies

* Irene Campolmi, PhD Candidate, Aarhus University, Graduate School of Arts, Department of Art, Literature and Cultural Studies, Langelandsgade, 141, Building 1586, DK-8000 Aarhus C, e-mail: campolmi@hum.au.dk.

I thank my supervisor, Prof. Dr Jacob Wamberg, and Dr Eva-Maria Troelenberg for all their inspiring and inciting suggestions given along the time. Thanks is given to the Max-Planck Research Group “Objects in the Contact Zones: The Cross-Cultural Lives of Things” and the Max Planck Institut – Kunsthistorisches Institut in Florenz which have provided financial support for this research in 2012.

but mostly in creating cultural policies that favor art museums in accomplishing same tasks but from different curatorial and managerial perspectives. A long-term sustainable museum model steps beyond Foucault's notion that art museums are "heterotopy", i.e. spaces that present art as an alternative phenomenon outside reality. On the contrary, a sustainable model for museums acts as "archètopy", i.e. a space (*tòpos*) where decisions, narratives, meanings involve practitioners, beholders, curators and trustees since the tenet (*archè*) of the creation process.

Il *paper* analizza il concetto di sostenibilità nelle politiche governative dei musei d'arte. Lo studio osserva tale valore da un punto di vista sia teorico che pratico e cita l'esempio dei grandi musei europei, facendo più volte riferimento al caso della Tate Modern di Londra. Se da un lato l'argomento è esplicitamente collegato ai musei d'arte in quanto essi operano per la sostenibilità del bene comune, dall'altro i musei europei hanno basato le proprie politiche culturali adottando il così detto approccio "*three bottom*" già intrapreso dalle grandi aziende e dalle *business companies*. Tale approccio si basa sull'elaborazione di politiche attente alla sostenibilità ambientale, economica e sociale che i musei scelgono di adottare per incrementare i propri finanziamenti. Ne risulta che l'attenzione alla sostenibilità delle politiche governative di un museo è legata a questioni economiche piuttosto che culturali. Tuttavia, la sostenibilità delle politiche culturali nei musei d'arte moderna risiede non solo nel seguire strategie economiche e ambientali, ma principalmente nel creare iniziative che offrano nuove prospettive curatoriali e idee manageriali. Il modello di museo attento alla sostenibilità delle proprie politiche oltrepassa la nozione foucauldiana che il museo d'arte sia "eterotopia", e cioè spazio dove l'arte viene presentata come un fenomeno che accade lontano dalla realtà. Al contrario, tale modello agisce come "archetopia", ovvero come luogo in cui l'elaborazione di decisioni, narrative e significati legati alla collezione e alla storia dell'arte coinvolge tutti gli *stakeholders* (curatori, visitatori e *trustees*) sin dal principio (*archè*) del processo creativo.

One holds on sustainability when nothing else
holds any longer¹.
(Johachim Heinrich Campe)

1. *Introduction: art museums and the culture of sustainability*

In times of economic crises and market turbulences as those experienced in 2008, European modern art museums have developed complex business models based on long-term strategies that have made the museum sector less vulnerable. More than other institutions, art museums have experienced the need of structural and administrative transformations to ensure their survival and sustainability in a future scenario constantly subject to changes. In the last

¹ Campe 1809, cit. in Grober 2012, p. 9.

ten years, museums have modified mission, perspectives and functions to face a more challenging cultural environment. At the same time, to be competitive against the increasing presence and pressure of business companies models, art museums have emphasized on fundraising, financial management, marketing and public relations. Art museums are defined in managerial terms as “effective organizations” and try to positively affect stakeholders’ life².

How modern art museums can positively impact the society? Where do they find present and future challenges in relation to other cultural institutions, media and events that lay claim to people’s attention? Today the modern art museum is assigned of a special role as a creator of aesthetic experiences, a space of critical reflections and an institution for collective and individual cultivation³. However, how can these characters survive or evolve in the museum of the future, and which strategies should be chosen to measure whether objectives have been achieved or not? To respond to these questions, modern art museums have begun thinking about sustainability as a mean to develop long-term strategic cultural policies. These policies have asked museums flexibility and ability to adapt to new forms of communication, new technologies and new organizational structures. Museum practitioners have acknowledged the need to propose innovative visions, narratives and methodologies that look at modern and contemporary art beyond historical perspectives⁴.

For the purposes of this research that analyzes management and policy challenges, modern art museums are proposed as territories for experiments and innovative practices⁵. Rather than historical galleries or universal museums, modern art museums are prompt to question normative and established exhibition canons, museological contents and museographical display⁶. Likewise for profit-organizations, art museums may succeed creating cultural policies that support shared values and envision future developments⁷. Both European and American modern art museums declare in their charts and websites mission statements that to ensure museums’ sustainability, it is necessary to be more open and receptive to new ideas, as well as discuss different points of view. Museum practitioners want to incite visitors’ criticism and encourage reflective thoughts, practices or debates among people. In many cases, modern art museums have focused on educational programs to cover needs and expectations of a diverse audience and attract more visitors. They have become more entrepreneurial, seeking new partnerships, examining new trends and challenging established current practices as well as traditional beliefs. At the same time, modern art museums have proved to be social agents and establish

² Griffin, Abraham 2007.

³ Hansen 2011.

⁴ Mansfield 2007.

⁵ Maricola 2006; MacLeod *et al.* 2012.

⁶ Greenberg *et al.* 1996, pp. 175-190.

⁷ Collins, Porras 1994, 1996.

productive collaborations with other institutions. Will these characteristics survive and be sustainable in the near future?

Up to now, sustainability in art museums has been addressed from the so-called “three bottom approach” which considers how institutions might be economically, environmentally and socially self-sustainable. Though, the idea of sustainability implies not only meeting and maximizing needs but also creating behaviors that become a sort of political attitude for the multitude⁸. Sustainability is an engaging value demanding to people to engender in reflective and responsible practices and enable changes. Scholars such as Nick Merriman⁹ from the University of Manchester, the Canadian independent researcher Douglas Worts¹⁰ and the museum entrepreneur Rachel Madan¹¹ have approached this issue convinced that museums play a fundamental role in fostering a “culture of sustainability” across society.

Notwithstanding, it is fundamental to clearly identify and outline conditions, objectives and goals that this issue incites in modern art museums. From the perspective of non-profit organizations, questions about cultural values and behaviors characterizing our *Zeitgeist* are deeply rooted in human patterns of consumption and stand as major cultural forces nowadays¹². Much has been done since the early 21st century to face “green-wash” issues in the management and administration of museums. Museums have promoted managerial strategies and practices to lower costs and consumption, avoid energy wasting and recycle materials from past exhibitions¹³. A perfect example was represented by a group of museums practitioners in the Netherlands, which in 2010 launched a web project called *Museumplaats* to encourage the staff of Dutch museums in reusing past exhibition equipment buying it through eBay auctions¹⁴. Similarly, in 2008, the UK Museum Association (MA) held a forum entitled *Sustainability and Museums* to discuss how UK National Museums could improve their environmental, economic and social sustainability policy. Afterwards, a *Sustainability Checklist* was published as helpful handout for museum directors, staff and curators and spurred the creation of sustainable strategies and

⁸ Parr 2009, pp. 3-12.

⁹ Merriman 2008.

¹⁰ Worts 2010.

¹¹ Madan 2011. As the owner of a museum consulting business, Greener Museums, Madan helps cultural organizations to save money by improving operational efficiencies, primarily through waste reduction and the smarter use of energy.

¹² Janes 2009.

¹³ Cassar 1995.

¹⁴ Some years ago, a group of museum professionals in the Netherlands noticed that many materials were being used only once and decided to react. Up until then, display cabinets and exhibition frames were thrown away after exhibitions. In reaction to this, they created a website where all Dutch museums can log on and present surplus material and objects. The website functions similarly to eBay and operates quite successfully. From the start, the Netherlands Museums Association has recommended the online platform to its members (<www.museumplaats.nl>), and it recently received a grant to further develop this *Museumplaats*.

practices in museum management. Checklist questions explored whether and to what extent museums staff members were required to account for sustainability in day-to-day decision-making processes, and if producing developments and monitoring progresses were team or individual responsibilities¹⁵. However, the actual innovation was acknowledging that staff members wanted to commit themselves to new managerial strategies that would help proposing different displays, contents and interpretations¹⁶. The British case studies presented by the MA report demonstrated the effectiveness of such recommendations and action plans¹⁷. The “three bottom approach” art museums have undertaken was inspired by business corporations and energy industries. In the last ten years, leading firms such as Unilever¹⁸, McKinsey¹⁹, Bloomberg²⁰ and GE²¹ have strategically drafted and adopted “sustainability charts” to “green-wash” their mission, change strategy and prove accountability in their investing behaviors. Their approach to sustainability has served as a mean to develop long-term business models and enforce long-lasting management structures. Preserving but also creating culture makes museums’ core mission different from that of any other media, cultural institutions, commercial businesses and industrial firms. Thus, modern art museums should first address sustainability as framework to produce cultural contents and display legitimate visions about the arts and the social, economic and environmental “hot topics” of our society²².

2. Art museums’ approaches to sustainability: green practices, networking, brand-franchising and money saving

In the late 1990s, the unlimited growth type of museum scenario has tended to prevail and has led to the great expansion of museums during the 1980s and 1990s. The major investments pumped into museums and their relative popularity did not prove to guarantee their sustainability and continuous

¹⁵ Museums Association 2008, pp.1-14.

¹⁶ See the UK MA website: <<http://www.museumsassociation.org/campaigns/sustainability/principles-for-sustainable-museums>>.

¹⁷ In the period 2008-2010, the UK MA encouraged several museums to apply principles of sustainability to their own working environment. All the case studies are listed on the MA website: <<http://www.museumsassociation.org/campaigns/sustainability/sustainability-case-studies>>. These include the Gibson Mill, the Museum of East Anglian Life, Killhope Mining Museum, the National Maritime Museum “Your Ocean”, the Banbury Museum and the Manchester Museum.

¹⁸ <http://www.unilever.com/images/USLP-Progress-Report-2012-FI_tcm13-352007.pdf>.

¹⁹ <http://www.mckinsey.com/client_service/sustainability/latest_thinking/mckinsey_on_sustainability>.

²⁰ <<http://www.bloomberg.com/bsustainable/>>.

²¹ <<http://www.ge-ip.com/library/detail/12024>>.

²² Cameron, Kelly 2010.

development. The way in which museums operated was challenged particularly by new technologies and entertainment businesses. The emergence of new information and communication technologies during the 1990s marked a radical turning point in the way in which we (as a western society) read images, with many wondering whether museums could survive the shock of the advent of the Internet and the digital era²³. In recent years, society compulsive hoarding and consumption have encouraged the feeling of an unlimited museum growth, on which global economy was also based. Recent economic crisis – such as the one in 2008 – and environmental warnings were also an invitation to revise museum collection managerial strategies from different angles.

As far as we have imagined a “de-growth” economy²⁴, it is not unreasonable to consider a “de-growth” of museums’ boost²⁵. The sustainability of museums’ governing policy raises, in fact, questions about collection management and principles of accumulation. As acknowledged by museum management scholars²⁶, museums’ collections tend to grow on an average of 1-2% per year. Beside this general principle of accumulation, there is also the fact that the techniques for preserving and conserving collections have become increasingly expensive and collections’ boost has to be downsized. Certainly, museums need to improve and grow in order to be flexible, open and update practices and narratives in relation to present and future challenges. If museums would stop to collect new artworks and enlarge their collections, will they ensure their sustainability and impact the future scenario? Most probably they will not. Thus, the utility of sustainability mind-frame is to incite rethinking about patterns of consumption and current practices, modes of operation and managerial organization. Despite rhetoric, European art museums networks as well as international associations (AAC, ICOM) have effectively explored the implications of practical approaches to sustainability. They have strengthened on the opportunities provided by creating networks with other museums, cultural institutions and commercial businesses²⁷. These networks aim at allowing museums to be sustainable from environmental, economic and social perspectives. Pioneering attempts to join forces and create forums for discussion and exchange have brought to draft reports such as *Collections for the Future*²⁸ and guides to collection planning. The launch of the Internet has given these collaborations a tremendous boost. The web 2.0, in fact, operates largely on the basis of highly advanced participatory elements and individual surfers can participate to social intelligence generated by crowd sources. While reflecting on pragmatic applications of cultural sustainability in art museums,

²³ Deloche 2007.

²⁴ Georgescu-Rogen 1971; Latouche 2003.

²⁵ Mairesse 2005.

²⁶ Lord *et al.* 1989.

²⁷ Petterson *et al.* 2005.

²⁸ Museum Association 2005.

European institutions have also built new partnerships – such as *Collection Mobility*, NEMO (Network of European Museum Organizations) or European Registrars Group – that establish standardized criteria for the conduction of daily operations²⁹. These partnerships have encouraged cooperation between different and heterogeneous museums in Europe and have enhanced trust and reliability among the staff working within these institutions. On the one hand, they have favored museums in accomplishing daily procedures by avoiding the payment of fees when loaning artworks to other partner institutions, recycling the exhibition display materials (panels, labels, light) and drafting regulations and ethical codes for the conduction of daily operations³⁰. On the other hand, they have started measuring their economic performance to prove accountability in spending public money³¹. Thus, sustainability has also served as a framework to clarify and better articulate the long-term impact and importance of the different outcomes produced by art museums³². To cut down costs of collection preservation and strive to achieve shared practices in collection management, museums networks have defined long-term strategies to create a rational for conservation, use and management of collections³³.

As acknowledged by Mairesse and the *Encouraging Collection Mobility*'s authors, in perspective of a global management of collections, it is necessary to develop shared “sustainable” practices. Sustainable management practices are based on principles of disposal and flexibility, and works particularly well in countries such as Great Britain, the Netherlands and the USA. At the same time, these practices include decentralizing portions of the collection from central museums to suburban branches. Big museums such as the Louvre, the Guggenheim, the Centre Pompidou and Tate Gallery have embarked in brand-franchising policies either in all the four corners of the earth (such as the case of the Guggenheim museums) or within national borders (likewise Tate Galleries' collections which are divided between Tate St Ives, Tate Liverpool and Tate Modern, or the Centre Pompidou and its provincial branch in Metz, or the Louvre and Lens). This collection strategy suits only art museums of considerable dimensions whose collections are not strictly connected to the local territory and it is anyway highly controversial. Certainly, as a policy is economically and socially sustainable and enables museums to save high costs of maintenance while attracting more people to see and experience artworks usually stored inside depositories. Though, it exposes objects to preservation risks due to frequent travels, and changes of display environment and climate. For certain economists and politicians, this strategy is a social opportunity to

²⁹ Petterson *et al.* 2005.

³⁰ Network of European Museum Association, German Museums Association 2010, pp. 2-5.

³¹ Scott 2002, p. 41.

³² Weil 1997.

³³ Merrit 2008, p. 17.

valorize underused collections³⁴. However, it mines the conservation of objects that is traditionally a leading strategy for museums.

3. Framing museums sustainability leadership. Sustainability policies at Tate Galleries

As reported by the 2012 *Sustainability Leadership Report* conducted by the consultant society Brandlogic³⁵, sustainability performances depend on strong leadership but also effective communication. Sustainability leadership consists in a combination of environmental stewardship, social responsibility and corporate governance and it is usually considered within “ESG” (Environment, Social, Governance) matrixes. The report accounts that real performances and stakeholder perceptions are key factors for sustainability strategies. In order to be successful, companies should create communicative brands to attract “highly attentive” audience that may make critical decisions based on sustainability perceptions. Among hundred business companies analyzed in the study, there are big firms such as GE, SAS, UPS, Deutsche Bank, Facebook, MacDonald, Coca Cola, Dell and many others. Businesses are classified in four categories: leaders, challengers, promoters and laggards³⁶. Briefly, while leader companies keep high levels of real and perceived ESG performances, challengers’ real ESG results are above their perceived performance. Differently, promoter companies hold high perceived performances whereas their actual ESG results are at risk if investments to improve their real performance are not done. Finally, laggard companies hold real and perceived performances below the average standard and are vulnerable to erosion of market share as competitors raise the bar for acceptable performance.

Modern art museums sustainability leadership performance can also be analyzed within this matrix, if we wish; however, besides few cases in the UK such as Tate Galleries, modern art institutions are still far from being positioned among the leaders or the challengers of sustainability leadership performances. Surely, they act as “promoters”, inciting sustainability attitudes and behaviors towards collections’ preservation, spurring discussions about social issues, equity and inclusiveness and promoting green practices to save costs in daily operations. However, from a cultural perspective, they are still far from performing a sustainability leadership which harmonizes their actions and mission statements.

³⁴ Levy, Jouyet 2006.

³⁵ Brandlogic 2012, pp. 1-20. Available on the web: <<http://www.sustainabilityleadershipreport.com/>>.

³⁶ *Ibidem*.

Certainly, among the European modern art museums, Tate Galleries are leading promoters of sustainable economic, environmental, social and cultural policies³⁷. To ensure additional funding besides those publicly provided by the national lottery, for example, Tate Modern grants its economic stability promoting corporative sponsorships with business corporations such as Unilever, Bloomberg, McKinsey or British Land. Among the sponsorship proposals advertised on its website, there are options that go from a multi-strand partnership to a brand-building solution. The latter, for instance, was chosen by Unilever when in 2000 it started financing the Turbine Hall projects. Corporations can also opt for a business-to-business or a staff incentives sponsorship. McKinsey Company and Vodafone have both embraced these solutions to offer free tours, special openings and bookshops' or restaurant's discounts not only to their clients, but mostly to their personnel and staff members. These kinds of sponsorships incite museums to be creative and foster collaborative strategies while also developing innovative cultural initiatives that emphasize the museum global outlook and long-term binding policies. Tate Galleries have also promoted sustainability policies decentralizing the collection in separate braches to revitalize British cities (such as Liverpool) or locations (St Ives or London Bankside) with architectural projects and new touristic and commercial activities. Recently, they have also started building networks between them and the national British museums to give practical answers to the global collection management.

4. *What does sustainability mean in contemporary museology?*

Sustainability is a value that interests many diverse and heterogeneous stakeholders. Museums architects and designers look at its application from an environmental perspective to build museums and create displays respectful of the environment. Financers, trustees, members and commercial business companies consider the economic implications of sustainability and measure whether museums' outputs accomplish final outcomes. Non-profit associations, NGOs, cultural enterprises, schools and politicians have also joined the cause that art museums can foster social sustainability³⁸. However, practitioners, directors, curators have hardly ever defined which challenges or characteristics may ensure museums' survival and future sustainability. Sustainability influences museums' cultural policies and encourages practitioners to rethink about museums' communication and relationships of power. Self-criticism, transparency and

³⁷ Tate Modern website: <<http://www.tate.org.uk/about/our-work/tate-research/research-centres/art-museum-and-its-future>>.

³⁸ Simon 2010.

accountability are values frequently linked to the concept of sustainability either from economic, social and environmental perspectives. From financial perspectives, modern art museums strive to be sustainable fundraising through private campaigns, organizing collateral events, hosting gala dinners or adding additional services. They offer programs that aim at including huger audiences while also proposing differentiated cultural initiatives that may be far from exhibiting artworks.

Currently, museums practitioners feel an existing mismatch between what modern art museums' rhetoric recommends and what staff members can actually do according to mission statements. While participating in interviews, attending scientific conferences or contributing to journals with articles, museums' practitioners constantly underline the importance of improving sustainability strategies that ensure collective decision-making, institutional accountability and governmental responsibility³⁹. Despite rhetoric, practitioners are aware that there is much to be done, and that art museums are still reticent in challenging the ways they produce meanings and cultural trends by displaying art. Modern art museums' curatorial choices rely on decisions and trends dictated by the art system. Even Bruno Latour has admitted that, nowadays, modern art museums transport meanings by means of exhibitions and educational activities, though, hardly ever, they transform the social system⁴⁰. Thus, the greatest challenge of 21st century modern art museums is not to focus so much on updating displays or developing alternative narratives, but rather on creating the premises for working environments, where practitioners can effectively accomplish their job according to the institutions' mission and philosophy. Changing or at least questioning modern art museums' practices may modify narratives, displays as well as the organization of exhibitions, cultural events and educational activities.

To ensure modern art museums sustainability, curators and educators shall develop alternative practices for the creation of narratives which may open to museums unexplored scenarios. In such a way, the modern art museum will step back the position of being *heterotopy*⁴¹, i.e. a space where art is presented as a phenomenon that takes place outside of reality, and, on the contrary, it will act as *archètopy*, i.e. a place (*tòpos*) for individual and collective cultivation where the creation of meanings and narratives involve practitioners and beholders since the tenet (*archè*) of the creation processes. These changes might take place only if in museums' management practitioners, curators, educators and museum administrative staff will be assigned of different tasks and responsibilities.

³⁹ Scott 2002; MacLeod *et al.* 2012; Macalik 2013.

⁴⁰ Latour 2005.

⁴¹ Foucault 1984.

5. Archètopy: *the sustainable art museum model*

In order to achieve a position as leaders or challengers in sustainability leadership, art museums – and ahead of these, those dealing with modern art – may develop sustainable management models and cultural policies that allow practitioners to work in environments where decision processes are accessible⁴². In sustainable management models, trustees or executive boards should not prevent the realization of pioneering projects proposed by the museum people. Further, information should be equally shared among curators, educators, registrars and administrative staff members. Sustainability in cultural policies highlights the fundamental role art museums have in shaping culture, producing individual and collective meanings and proposing “legitimate” vision of the world.

Modern art museums that use a sustainability framework to rethink about their managerial strategies, tasks’ division and narrative making processes, step over Foucault’s notion of *heterotopy* and, on the contrary, act as *archètopy*. *Archètopy* is a preliminary model that envisions the art museum as a *tòpos* where narratives are constructed through diegetic structures open to criticism. The word *archè* emphasizes that any time the interaction between objects and individuals takes place narratives and meanings are simultaneously conducted to the tenet of the creation process, and therefore their validity is constantly questioned. So to say, the display is constructed in a way that favors the beholder to encounter the artwork within a framework that keeps open various interpretations that may even be in contradiction. *Archètopy* art museums constantly question strategies as well as social, artistic and political issues, in order to create displays that are open to disruptions and challenge beholders with an active learning. The *archètopy* art museum wants to destabilize the linear processes of knowledge acquisition that have characterized what scholars like Jung have defined as the “mechanical-hierarchical” museum model⁴³. Narratives in *archètopy* art museums are developed within sustainability frameworks because meanings are not imposed but co-created with all the different stakeholders. The latter refuse to be passive observers of spectacles or simply learners willing to be educated. Instead, stakeholders are spurred to ask themselves what kind of experience the museum staff has designed for them and how they interact with it. Currently, art museums operate under the assumption that visitors and non-visitors are most afraid of embarrassment of appearing not to get art. However, museum’s beholders like the estrangement that art precipitates so long as they are not needlessly caught off guard and art museums should create the premises to favor the encounter between art works, people and what puzzles people about art as a sociological phenomenon.

⁴² Jung 2011.

⁴³ *Ibidem*.

6. Conclusions

To conclude, art museums shall develop sustainability frameworks and practices to achieve *archètopy* models that enable practitioners to make entrepreneurial, brave and challenging cultural policies and show the vulnerable side of art museums. Though exhibiting vulnerability in art museums may seem to threaten their sustainability, practitioners know that this stage of “productive confusion” is necessary to ensure the future sustainability of modern art museums’ creativity, meaning making and cultural production.

References / Riferimenti bibliografici

- Baia Curioni S., Forti L., Martinazzoli L. (2009), *Contemporary Art Museums in Europe. A Comparative Study on their Stakeholders Management*, AIMAC 2009 – 10th International Conference on Arts and Cultural Management (Dallas, Southern Methodist University, 2009), Quaderno ASK.
- Bateson G. (2000), *Steps to an ecology of mind*, Chicago: University of Chicago Press.
- Brandlogic (2012), *Sustainability Leadership Report. Measuring Perception vs Reality for 100 Global Brands*, ISM, CDR Analytics, available on-line at: <<http://www.sustainabilityleadershipreport.com>>, 23.09.2013.
- Cameron F. (2003), *Transcending Fear – Engaging Emotions and Opinions – A Case for Museums in the 21st Century*, «Open Museum Journal», n. 6, available on-line at: <<http://hosting.collectionsaustralia.net/omj/vol6/pdfs/cameron.pdf>>, 23.09.2013.
- Cameron F. (2009), *Museum Collections, Documentation and the Shifting Knowledge Paradigms*, in *Museums in a Digital Age*, edited by R. Parry, Oxon and New York: Routledge, pp. 80-95.
- Cameron F., Kelly L., editors (2010), *Hot Topics, Public Culture, Museums*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Campe J.H. (1809), *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Brunswick.
- Casini L. (2011), ‘Italian Hours’: *The globalization of cultural property law*, in *Symposium: The New Public Law in a Global Dis(Order) – A Perspective from Italy*, «International Journal of Constitutional Law», 9, n. 2, pp. 369-393.
- Cassar M. (1995), *Environmental Management: Guidelines for Museums and Galleries*, London: Taylor & Francis.
- Collins J.C, Porras J.I. (1994), *Built to Last. Successful Habits of Visionary Companies*, New York: Harper Business Essentials.
- Collins J.C., Porras J.I. (1996), *Building your Company’s Vision*, «Harvard Business Review», September, pp. 65-78.

- de Leeuw R., Acidini C., Berg K. (2005), *Lending to Europe. Recommendations on Collection Mobility for European Museums*, European Council Resolution 13839/04, April 2005, available on-line at: <http://www.codart.nl/images/Lending_to_Europe.pdf>, 23.09.2013.
- Deloche B. (2007), *La nouvelle culture: la mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*, Paris: l'Harmattan.
- Dillard J., Dujon V., King M.C. (2009), *Understanding the Social Dimension of Sustainability*, London: Routledge.
- Duncan C. (1993), *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eilertsen L., Bugge Amundsen A. (2012), *Museum Policies in Europe 1990-2010. Negotiating Professional and Political Utopia*, Linköping: Linköping University Press, available on-line at: <<http://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:557284>>, 23.09.2013.
- Foucault M. (1973), *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Press.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et Punir*, Paris: Gallimard.
- Foucault M. (1984), *Of Other Spaces*, «Architecture, Mouvement, Continuité», October, 2nd ed., pp. 46-49.
- Fraser A. (2005), *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, «Artforum International», 44, n. 1, pp. 278-283.
- Georgescu-Roegen N. (1971), *The Entrophy Law and the Economic Process*, Cambridge: Harvard University Press.
- Graham B., Cook S. (2010), *Rethinking Curating. Art After New Media*, Cambridge: MIT Press.
- Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. (1996), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge.
- Griffin D., Abraham M. (2007), *The Effective Management of Museums: Cohesive Leadership and Visitor-focused Public Programming*, in *Museum Management and Marketing*, edited by R. Janes, R. Sandell, London: Routledge, pp. 104-141.
- Grober U. (2012), *Sustainability. A Cultural History*, Devon: Green Books.
- Hansen T. (2011), *(Re)-Staging the Art Museum*, Berlin: Revolver Publishing.
- Hawkes J. (2001), *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*, Sidney: Cultural Development Network Publisher.
- Hutter M. (1998), *Communication Productivity: A Major Cause for the Changing Output of Art Museums*, «Journal of Cultural Economics», n. 22, pp. 99-112.
- Hutter M. (1996), *The Impact of Cultural Economics on Economic Theory*, «Journal of Cultural Economics», n. 20, pp. 263-268.
- Janes R. (2009), *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance, Collapse?*, London: Routledge.

- Janes R., Sandell R. (2007), *Museum Management and Marketing*, London: Routledge.
- Koster E. (2006), *The Relevant Museum: A Reflection on Sustainability*, in *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, edited by G. Anderson, Plymouth, (UK): Altamira Press, pp. 202-211.
- Lang C., Reeve J., Wollard V. (2006), *The Responsive Museum. Working with Audiences in the Twenty-First Century*, Hampshire: Ashgate.
- Latouche S. (2003), *Décoloniser l'imaginaire. Le Pensée Créative contre l'Économie de l'Absurde*, Paris: Parangon.
- Latour B. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: University Press.
- Levy M., Jouyet J.P. (2006), *L'économie de l'immatériel: la croissance de demain. Rapport de la Commission sur l'économie de l'immatériel*, available on-line at: <http://www.iesf.fr/upload/pdf/economie_de_l_immateriel.pdf>, 23.09.2013.
- Lindqvist K. (2012), *Museum finances: challenges beyond economic crises*, «Museum Management and Curatorship», 27, n. 1, pp. 1-15.
- Lord B., Lord G.D., Nicks J. (1989), *The Cost of Collecting*, London: HMSO.
- Macalik J., edited by (2013), *Discursive Space. Breaking Barriers to Effective Spatial Communication in Museums*, International Conference organized by Ryerson University and Art Gallery of Ontario (AGO, Toronto, 20th-23rd June 2013).
- MacLeod S., Hourston Hanks L., Hale J., edited by (2012), *Museum Making: narratives, architectures, exhibitions*, London and New-York: Routledge.
- Madan R. (2011), *Sustainable Museums. Strategies for 21st century Museums*, Edinburg: MuseumEtc.
- Mairesse F. (2005), *Collection Strategies Now!*, in Petterson *et al.* 2005, pp. 54-71.
- Mansfield E. (2007), *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*, London: Routledge.
- Maricola P. (2006), *What makes a Great Exhibition?*, Philadelphia: The Pew Centre for Arts and Heritage Press.
- Marstine J. (2006), *New Museum. Theory and Practice. An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Merriman N. (2008), *Museum Collections and Sustainability*, «Cultural Trends», 17, n. 1, pp. 3-21.
- Merrit E.E. (2008), *Beyond the Cabinet of Curiosities. Towards a Modern Rationale of Collecting*, in *Connecting collecting*, edited by E. Fagerborg, E. von Unge, Samdok, Nordiska Museet, available on-line at: <<http://www.sverigemuseer.se/wp/wp-content/uploads/2012/12/3494.pdf>>, 23.09.2013.
- Museum Association (2005), *Collections for the Future*, London: MA On-line Publishing, available on-line at: <<http://www.museumsassociation.org/download?id=11121>>, 23.09.2013.

- Museum Association (2008), *Sustainability and Museums. Your chance to make the difference*, London: MA On-line Publishing, available on-line at: <<http://www.museumsassociation.org/download?id=16398>>, 23.09.2013.
- Network of European Museum Association, German Museums Association (2010), *Sustainability in Museums*, «NEMO News», n. 1, 2010, pp. 1-5, available on-line at: <http://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMONews/NemoNews_1_10_Sustainability.pdf>, 23.09.2013.
- Parr A. (2009), *Hijacking Sustainability*, London-Cambridge: MIT Press.
- Payne O. (2012), *Inspiring a Sustainable Behavior. Nineteen Ways to Ask for a Change*, London: Routledge.
- Pekarik A.J. (2010), *From Knowing to Not Knowing: Moving Beyond 'Outcomes'*, in *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift* (2nd ed.), edited by G. Anderson, Plymouth (UK): Altamira Press, pp. 401-411.
- Petterson S., Hagedorn-Saupe M., Jyrkkio T., Weij A. (2005), *Encouraging Collection Mobility – A Way Forward for Museums in Europe*, Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut Für Museumsforschung, Staatliche Museen Zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, available on-line at: <http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf>, 23.09.2013.
- O'Neill M. (2002), *The good enough visitor*, in *Museums, Society and Inequality*, edited by R. Sandell, London: Routledge, pp. 24-40.
- Scott C.A. (2002), *Measuring Social Value*, in *Museums, Society and Inequality*, edited by R. Sandell, London: Routledge, pp. 41-55.
- Scott C.A. (2009), *Exploring the Evidence Base for Museum Value*, «Museum Management and Curatorship», 24, n. 3, pp. 195-212.
- Silverman L.H., O'Neill M. (2004), *Change and Complexity in the 21st Century Museums. The Real Relics in Our Museums May Be the Ways We Think and Work*, «Museum News», 83, n. 6, pp. 36-43.
- Simon N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: MUSEUM 20 Publisher.
- Smithsonian Institution (2012), *Strategic Sustainability Performance Plan*, Washington: Smithsonian Institution.
- Stanisweski M.A. (1995), *Believing is Seeing. Creating the Culture of Art*, New York: Penguin Book.
- Stanisweski M.A. (1998), *The Power of Display. A History of Museum Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge: MIT Press.
- Suchy S. (2004), *Leading with Passion: Change Management in the 21st Century Museums*, Laham: Altamira Press.
- Throsby D. (2010), *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge: University Press.

- Throsby D. (2002), *Cultural Capital and Sustainability Concepts in the Economics of Cultural Heritage*, in *Assessing the Value of Cultural Heritage*, edited by M. De La Torre, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, pp. 101-118.
- United Nations (1995), *Our Creative Diversity*, Paris: UNESCO Publishing.
- United Nations (1987), *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*, Oxford: University Press, available on-line at: <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>, 23.09.2013.
- Velthuis O., Lind M. (2012), *Contemporary Art and Its Commercial Markets*, Berlin: Sternberg Press.
- Weil S.H. (2005), *A success/failure matrix for museums*, «Museum News», 84, n. 1, pp. 36-40.
- Weil S.H. (1997), *Museum and the Public*, «Museum Management and Curatorship», 16, n. 3, pp. 257-271.
- Worts D. (2010), *Culture in the winds of change: Fostering a 'culture of sustainability' and making the case for cultural indicators*, «International Journal of Environmental, Cultural, Economic and Social Sustainability», 6, n. 5, pp. 241-254.
- Jung Y. (2011), *The art museum ecosystem: a new alternative model*, «Museum Management and Curatorship», 26, n. 4, pp. 321-338.

Preserving the authenticity of food and wine festivals: the case of Italy*

Alessio Cavicchi**, Cristina Santini***, Eleonora Belletti****

Abstract

According to UNESCO, food and wine festivals are part of the intangible cultural heritage: during festivals product knowledge is spread among participants and local communities and local products become a powerful tool for disseminating the culture of a place.

For many years in Italy there has been a growth in the number of food festivals and new actors, attracted by profits, entered in the business of culinary events. The result has been a proliferation of festivals that are not “authentic”, offering products that do not originate

* The authors are grateful to the anonymous reviewers and editors for their suggestions in enhancing the quality of the manuscript. A special thanks to Davide Paolini, Raffaella Spadoni, Zelinda Ceccarelli and her team, and to the academicians and practitioners involved in the “Manifesto della Sagra Autentica”.

** Alessio Cavicchi, Researcher in Agricultural economics, University of Macerata, Department of Education, Cultural Heritage and Tourism, p.le Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: alessio.cavicchi@unimc.it.

*** Cristina Santini, Researcher in Business management, Università Telematica San Raffaele, Faculty of Agriculture, via di Val Cannuta, 247, 00166 Roma, e-mail: santini.cristina@gmail.com.

**** Eleonora Belletti, Postgraduate Student, University of Macerata, Department of Education, Cultural Heritage and Tourism, p.le Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: eleonora.belletti@virgilio.it.

from the area where events take place. This situation can seriously damage the territory by affecting its credibility, arming the carrying capacity, and by compromising the authentic tourism attractions and the exploitation of local economic resources by rural communities.

After having introduced the role of typical food and wine in the development of an authentic tourism experience, the paper describes the recent case of the national agreement among public administrations, trade and hospitality associations and local farmers to develop some codes of practices to discipline the complexity of food and wine festivals, by adopting food safety principles and preserving environmental, historical and cultural authenticity.

Secondo l'UNESCO, i festival enogastronomici fanno parte del patrimonio culturale intangibile: durante questi eventi, la conoscenza del prodotto viene diffusa tra i partecipanti e le comunità locali e così i prodotti locali diventano uno strumento importante per divulgare la cultura di un determinato luogo.

Per molti anni in Italia c'è stata una crescita nel numero di festival enogastronomici e nuovi attori, attratti dai facili profitti, sono entrati nel settore. Il risultato è stato la proliferazione di festival tutt'altro che "autentici", dove vengono offerti prodotti non originari del luogo in cui l'evento si tiene. Questa situazione può danneggiare gravemente il territorio pregiudicandone la credibilità, alterandone la capacità di carico e compromettendo le attrazioni turistiche autentiche così come lo sfruttamento delle risorse locali da parte delle comunità rurali.

Dopo aver introdotto il ruolo dei prodotti tipici (cibo e vino) nello sviluppo di un'esperienza turistica autentica, l'articolo descrive il recente caso dell'accordo nazionale tra pubbliche amministrazioni, associazioni del commercio e del turismo e organizzazioni di agricoltori per sviluppare alcune linee guida al fine di disciplinare la complessità dei festival enogastronomici, adottando rigidi principi di sicurezza alimentare e preservando l'autenticità culturale storica e ambientale dei luoghi.

1. *Introduction*

According to Hall and Sharples, food tourism can be defined as «visitation to primary and secondary food producers, food festivals, restaurants and specific locations for which food tasting and/or experiencing the attributes of specialist food production regions are the primary motivating factor for travel»¹. In light of a higher demand shown by tourists, during recent years food and wine events, even maintaining an important community-based social function, «have increased their role as a commoditized product, externally promoted in order to attract visitors, promote the region or community, or promote consumption of specific food products»².

¹ Hall, Sharples 2001, p. 308.

² Hall, Sharples 2008, p. 11.

Food and wine events diffusion is growing all over the world. It should not be a surprise that in Italy, a country whose culinary tradition is a cultural (and business) heritage, the food and wine festival plays a key role in the economic development of local communities. The importance of food and wine festivals globally is underlined by the relevance of UNESCO recognising them as playing a prominent role in the building process of intangible cultural heritage: festivals are a great occasion for spreading product knowledge among participants, and local products can be a powerful tool for disseminating the culture of a place.

Background research has explored the importance of preserving authenticity in the organisation of food events, in order to stimulate an authentic experience in visitors³. Another stream of research, instead, explores the determinants of authenticity – that in food and wine it is seen as a concept linked to typicality – by studying the effectiveness of quality certification standards and their influence on visitors' and consumers' choices and perceptions⁴. Although the importance of typical food and wine events is recognized worldwide, research shows a lack in defining the linkages between the degree of authenticity in events experience and authenticity in the products that are served for on-premise consumption during food and wine festivals. This case study describes the attempts that some associations and public authorities in Italy have made to create a system of internal rules to preserve authenticity, typicality and sustainability of events.

The paper is structured as follows. First, a background about food and wine festivals in Italy is presented. Then after the description of the research question and of the methodology adopted, a literature review is outlined. Next, the case study is described and in the last section conclusions are drawn.

2. Food and wine festivals in Italy: critical issues of a popular phenomenon

Food and wine festivals are extremely popular in Italy. They represent a phenomenon that is difficult to clearly estimate, due to their continuous growth and to the wide population of promoters involved in events organisation that often work autonomously. Food and wine festivals are conceived around the availability of typical products in a certain area: it is well known that typical products can have a positive effect on the development of rural economies and the strong linkages between typical food and wine products, rural tourism, consumer awareness and experience have been outlined by several authors⁵. The growing demand for rural tourism destinations has induced an expansion in the typical product supply. Currently, there is an impressive number of local

³ Getz 1998.

⁴ Bessièrè 1998.

⁵ See among others Santini *et al.* 2011.

organisations committed to the promotion of typical food and wine products, and they are associated under the umbrella of “Res Tipica”, a national body founded in 2003 by the National Association of Municipalities (ANCI) with the aim of coordinating the activities that take place at a local level. Today (data are updated to the end of 2012) it is possible to find 588 wine cities, 354 olive oil cities, 221 almond cities, 206 organic farming cities, just to cite few examples, whilst if considering the whole bundle of food and wine cities the total number of public bodies involved is 1,968.

Moreover, local associations that work on a volunteer basis, called “pro loco”, are more than 6,000. Many of them are often involved in the promotion of food and wine festivals in partnership with religious groups or other not-for-profit associations oriented to liven up local communities.

Local food production brings to the market more than 4,400 traditional food products, among which we can find 357 quality wines produced in designated regions plus 120 wines with a typical geographical indication, as well as 240 protected designations of origin (PDO) and protected geographical indications (PGI) for food products.

The high fragmentation on the supply side has facilitated many private actors to get into the business of quality and typical food products and related events, with the final result of a proliferation of initiatives on the market.

If, on one hand, food and wine festivals can be seen as a powerful tool for boosting local economies, on the other they can represent a threat for the local on-premise channel. The competitive price offered by festival promoters can seriously damage local restaurant communities. In some cases restaurants and cafés have tried to set up a partnership and to cooperate with local associations, but an effective and long-lasting cooperation is often difficult to find.

In Italy it has been estimated that every year there are more than 7,000 official food and wine events organised locally, but it is simply impossible to define how many authentic food and wine festivals take place, due to the lack of an official register of events at a national level⁶. The latest researches highlight a so-called “festival effect”, which affects 90.3% of Italian on-premise companies who declares to have registered a decrease in the average turnover of 26.9%⁷. More research would be useful for establishing the size of the phenomenon observed (in terms of population, economic rents generation, degree of competitiveness, etc.), although the local operators show a different attitude and willingness to cooperate to the proposal of monitoring the authenticity of food and wine events, as it will be described in the case study.

⁶ <<http://www.italiaatavola.net/>>.

⁷ *Ibidem*.

3. *Research question and methodology*

This work presents a case study: the methodology chosen is particularly appropriate to the explorative purpose of the paper⁸. In building the case study protocol we have decided to adopt a nested approach⁹. After having set a case study protocol, we have paid particular attention to ensure internal and external validity, to preserve the validity of the construct and to ensure an overall reliability of the information and the story provided. A triangulation strategy in data analysis and collection has been carefully planned. The inputs coming from background research¹⁰ have been used in order to set the research protocol and to complete the case study.

The case will provide enlightenment on the following research question: which process has to be implemented in order to develop a code of practice for disciplining the complexity of food and wine festivals, by adopting food safety principles and preserving environmental, historical and cultural authenticity?

In order to provide an answer to this question, we have firstly performed a desk research with the aim of highlighting inputs from background literature and specialised press that would be particularly helpful in defining the competitive environment and the phenomenon we are exploring. Then a participant observation of the codification process of the “Manifesto della sagra autentica” (Manifest of Authentic Food Festival) carried out by a team of policymakers, associations, experts and researchers, has been performed. Particularly the participant observation has been characterized by direct observation and participation in the collective discussion and informal interviews.

4. *Key research issues: relevant findings coming from background research*

Background research provides useful insights for analysing our object of study. Our aim when performing this literature review was to maintain a focused perspective on the research issue. The issue of food and wine festival has been often conceived as a typology of event tourism; by adopting a thematic approach, events can be categorised, together with Food and Wine, into different groups¹¹: Cultural Celebrations (festivals, carnivals, commemorations, religious events); Political and State Celebrations (summits, royal occasions, political events, VIP visits); Arts and Entertainment (concerts, award ceremonies);

⁸ Yin 1994; Eisenhardt 1989.

⁹ Yin 1994.

¹⁰ See more specifically the eminent works by Gibbert *et al.* 2008, Eisenhardt 1989 and Yin 1994.

¹¹ Getz 2005, p. 411.

Business and Trade (meetings, conventions, consumer and trade shows, fairs, markets); Educational and Scientific (conferences, seminars, clinics); Sport and Competition (amateur/professional, spectator/participant); Recreational (sport or games for fun); Private Events (weddings, parties, socials). As it emerges from the literature, event tourism is a new research field and most research has initially aimed to provide tools and materials for teaching¹². The emerging interest shown by scholars has increased the range of events subcategories and today we easily find studies on the impact that events have on resources and environment whilst other scholars have focused on policy and planning or on management. We should also observe that this is a multidisciplinary research issue and it is characterised by a relevant heterogeneity in approaches. Getz observes: «Indeed it is probable that every disciplinary approach will find its niche, and tourism issues can be part of all of them»¹³. As it can be guessed, this discipline is extremely dynamic and its continuous expansion will generate further segmentation and specialization. When performing our literature review we have decided to be as focused as we could on the research issue: our aim was to explore the issue of authenticity in the food and wine festivals. We have adopted the framework suggested by Hart¹⁴ and inputs have been organised according three main issues: the first is authenticity; the second one is the definition and implementation of a code of rules for regulating opportunistic and unfair behaviours of group members; the third aspect to be analysed is sustainability of events.

4.1 *Defining authenticity in typical products and in food and wine events*

Authenticity plays a relevant role in events¹⁵, as it is strictly related to visitors' perception and motivation. According to Getz «authenticity can be considered as a part of the event product, because it is something that can motivate certain tourists, and it is a benefit that can at least be partially controlled by organizers»¹⁶.

Background research explores different aspects of authenticity: some authors refer to the existential issues of authenticity, whilst others that focus mainly on food and wine events have underlined the linkages between what is perceived as authentic and visitors' motivation¹⁷. Authenticity is a multi-dimensional

¹² Getz 2008.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Hart 1999.

¹⁵ Getz 1998.

¹⁶ Getz 1994, p. 316.

¹⁷ Chhabra *et al.* 2003; Jamal, Hill 2004.

concept¹⁸ and it is influenced by some authenticating agents that can be defined as «aspects of the production and delivery of the event with particular reference to food and beverage that serve to enhance or diminish perceived notions of authenticity»¹⁹. Hughes²⁰ identifies some levers that can enhance the degree of perceived authenticity: Using local/colloquial terminology; Associations with personalities: real or fiction; Use and promotion of “naturalized” ingredients; Reference to miscellaneous historical or fictional events. Cole²¹ highlights the absence of objective quality in authenticity: since, as the author says, it is socially constructed and negotiable, authenticity varies according to tourists, and people’s perception and point of view play a key role in the definition of what is valuable and authentic. Thus, due to the primary role covered by the observer’s point of view²² a commodization of authenticity may occur²³ that in some cases should not be seen as a threat for the wealth of local communities. The difficulty in providing a commonly shared definition of authenticity clearly emerges. Among the various attempts performed by scholars, the model proposed by Getz²⁴ successfully combines different perspectives and classify authenticity according to three factors: community control and acceptance, cultural meanings and tourists’ perceptions.

The role of perceptions in authenticity is extremely important: first of all, perceptions transform authenticity into a dynamic concept that changes according to visitors’ personal settings and perception patterns; secondly, perception can influence food and beverage price expectations as consumers would expect a premium price charged²⁵; thirdly, there is a strong relationship between the authenticity of the whole event and the perception of the authenticity of food and beverage, as, according to Clifford *et al.*²⁶, the first one manipulates the second. Thus, authenticity is linked in food experience to typicality.

A typical product can be considered as an authentic experience of the territory and so a mean for having an authentic and true experience of traditions and cultural heritage through its on-premise consumption. Tourists show a particular involvement in local indigenous food consumption²⁷ and food and wine become tools for improving personal knowledge; in some cases gastronomical motivations cover a prominent role in choosing destinations²⁸.

¹⁸ Clifford *et al.* 2007.

¹⁹ Clifford *et al.* 2007, p. 50.

²⁰ Hughes 2003.

²¹ Cole 2007.

²² Cohen 1988; Moscardo, Pearce 1999.

²³ Cohen 1988.

²⁴ Getz 1998.

²⁵ Groves 2001.

²⁶ Clifford *et al.* 2007.

²⁷ Wagner 2001.

²⁸ Chappel 2001 in Du Rand 2003; Bessière 1998.

4.2 *Institutions, rules and group members behaviour: the competitive advantage creation*

The implementation of a set of rules by organisations aims to ensure stability and sustainability to the system, to spread benefits among participants and to support the creation of competitive advantages. Academic research on the food and beverage industry is particularly rich in studies that explore the process of creating regulations and the benefits that arise from rule setting. Most research has explored institutional approaches to rule setting by observing different cases worldwide; some studies have focused on the relationships between different types of regulations (such as co-regulation) and their effectiveness in guaranteeing food safety²⁹. Our specific case describes what can be considered as a “self-regulation” case³⁰: starting from some general considerations about the effects of wine and food events on local economic systems and communities, some organisations (consumer and industry associations, major and independent operators working in the food and wine business) have decided to develop and implement a set of rules for sustaining food and wine events capacity of generating rents. The aim of this regulation code is to preserve the competitiveness of resources that provide uniqueness and authenticity to local food and wine events. In this perspective, rules should be implemented for guaranteeing an effective governance of relational rents among network participants, which has been proven to have a positive effect on competitive advantage creation in organisations and local systems³¹. The implementation of institutional structures helps in preventing a firm’s opportunistic behaviours and avoiding conflicts³². Institutions can set either external or internal rules³³ and can include formal or informal sanctions.

The effectiveness of a system of sanctions depends on the relationships among group members: in particular, informal sanctions work if there is a mutual vulnerability between the group members³⁴, as it happens in the case of industrial districts and clusters³⁵. In general, there is a mix of institutions that regulates group members’ behaviours; group members are influenced in their behaviour by external and internal institutions and formal and informal monitoring systems³⁶. The four different drivers mentioned above have a varying impact on group members according to the characteristics of each member.

²⁹ See among others Martinez *et al.* 2007.

³⁰ Martinez *et al.* 2007.

³¹ Dyer, Singh, 1998.

³² Huybers, Bennet 2003.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Singleton, Taylor 1992.

³⁵ Porter 1988.

³⁶ Huybers, Bennet 2003.

The process that leads to the adoption of institutions starts up with the diagnosis of the problem: resource depletion (in terms of uniqueness of marketed products) and the consequent weakening of the local competitive advantage (that is in our case strictly linked to perceived typicality) are the key issues of the problem. Cooperation could be a good solution for overcoming resource constraints to growth and for sharing resources³⁷. Since the ability to exploit resources potentialities in order to contribute to the gaining of competitive advantage is influenced by the characteristics of the business environment affecting the resources' value³⁸, the key role that institutions play in protecting a business environment from local players' opportunistic behaviours is clear. The second step in the process is defining the set of rules that should discourage "negative" behaviours; efforts should then be put on making the reception of rules much easier by group members and, thus, as effective as possible.

4.3 Key resources of Food and Wine Events: sustainable events for ensuring a sustainable competitive advantage

The competitive advantage of local wine and food events relies on the inner quality of local products, on the traits of uniqueness and typicality that the territory provides to products, and on the authenticity of the consumption experience. Since they belong to the cultural heritage of a certain area, food and wine contribute to creating value³⁹. Difficulties in duplicability and uniqueness are two of the features⁴⁰ that most define the competitive advantage of the resources that belong to food and wine festivals. A policy addressed at helping the territory to preserve the strategic assets of resources would help in guaranteeing a durable competitive advantage for business operators. Researchers have turned their attention to the system of practices that would allow a preservation of territory where events take place, as it is well known that place is a key determinant of the overall success of typical food and wine festivals. The study of the implementation of green management practices in event planning became a relevant area of interest in research⁴¹. Scholars are getting more involved in the issue of event sustainability, and the debate about the reception of a triple bottom line (TBL) approach in special event management⁴² had the merit to open a wider perspective on sustainability in events, that too often has been considered just for its environmental outcomes

³⁷ Hamel 1991.

³⁸ Amit, Schoemaker 1993.

³⁹ Montella 2012.

⁴⁰ Barney 1991.

⁴¹ Getz 2008.

⁴² Hede 2008.

instead of including only economic and socio-cultural aspects. Useful insights for defining best practices adoption and understanding how the TBL impacts event management come from case studies or examples, such as the Australian Bluefest whose strategic goals have been described by Laing and Frost⁴³. From background research it becomes apparent that the success in adopting a green orientation when planning events relies not only on the implementation of green practices that are proven to be particularly effective in goal achievement, but also in sharing a vision among different stakeholders⁴⁴. Academics have also underlined that food events are particularly suitable to achieve a successful implementation of a green orientation: the strong linkage between food and some movements such as the Slow Food Movement⁴⁵ – a movement whose presence in Italy is extremely diffused and that has given a strong contribution to raise consumer's interest towards more minor typical products – can facilitate the adoption of green practices⁴⁶.

5. *The case study*

5.1 *The early beginnings*

The importance of local food and wine events in Italy has already been analysed: from the information provided the role that this business has for local economies and rural development emerges. The growth in the number of events, if initially tolerated by the population of firms and operators in the business, has been seen, at second glance, as a serious threat to be faced accordingly. The population of actors involved in the business of local food and wine events is heterogeneous and can include, according to their degree of involvement at a local level: public institutions, organisations and associations, such as FIPE and UNPLI, Specialised press, Movements and Consumers Associations (such as Slow Food) as well as other not-for-profit associations, and Farmers Unions (Coldiretti, Confagricoltura and CIA). A brief description of the associations listed above is provided in table 1. In particular FIPE, UNPLI, Specialised Press and Public Institutions are those who have shown a stronger involvement in finding a solution to the problem.

⁴³ Laing, Frost 2010.

⁴⁴ Larson, Wikström 2008.

⁴⁵ Richards 2002.

⁴⁶ Yeoman *et al.* 2007.

Type of Association/ Operator	Description	Notes
FIPE	The acronym FIPE stands for “Federazione Italiana Pubblici Esercizi” (Italian Federation of Bars and Catering) and groups together over 200,000 businesses in the whole country.	FIPE is involved in the training service for professionals, in promotion of tourism activities, in a system of certification about hygienic standards and quality labels. Among FIPE’s recent initiatives, there is the certification of a large number of restaurants in Florence and surroundings enabling them to display the quality logo “Ristorante Tipico Cucina Fiorentina” (Typical Restaurant Florentine Cuisine). This self-regulatory code is aimed to promote traditional culinary culture and the development of typical local production and quality of services offered to tourists.
UNPLI	UNPLI stands for “Unione Nazionale Pro Loco Italiane” and indicates the National Association for the promotion of local areas. In Italy the Pro Loco number almost 6,000; there are 650,000 members; 20,000 events and performances organised.	The first Pro Loco, born in the distant 1881, were called “Comitati di cura” (Care Committees) whose aim was to give assistance to foreigners and outsiders. The name Pro Loco was in a short time extended to every Local Tourist Association, and because of that, the Pro Loco can be considered the first Italian receptive tourist associations. Post-World War II, the Pro Loco picked up their activity again, and in 1962 it was suggested the constitution of an association that had a coordinating and representative duty at an international level. In September of the same year, the UNPLI was born, and by 1965 already obtained the institution of the Pro Loco’s National Register at the Tourism and Ministry. This Register became “regional” and in some cases “provincial” through the transfer of the competences on tourism to the regions.
Specialised Press	Specialised press includes journals and websites that specifically deal with the issue of local food and wine events. Among others most active web-magazine is «Italia a Tavola.net».	Specialised press operates through different types of media. The web hosts several websites that are run by journalists that offer information about local food and wine events, typical products and provide articles and data about consumption trends and critical issues in the business.
Movements and Consumer Associations	Consumer associations and movements that promote typical product consumption and education. Slow Food is the most important movement in Italy.	«A non-profit member-supported association, Slow Food was founded in 1989 to counter the rise of fast food and fast life, the disappearance of local food traditions and people’s dwindling interest in the food they eat, where it comes from, how it tastes and how our food choices affect the rest of the world» (from the movement website). Slow food actively supports some local food and wine events, and due to its strong commitment to preserve typicality and authenticity in food, the movement is against fake food festivals.

Type of Association/ Operator	Description	Notes
Public Institutions	Municipalities and Provinces where events take place. Their duties include regulation and administration.	Municipalities and Provinces authorize the event to take place and ensure that organisers respect the established criteria in food service and in preserving safety and health of visitors.
Farmer Unions	CIA, Coldiretti, Confagricoltura	These are the three main organisations operating in agriculture; they are the main interlocutors of the Government/regional governments in the formulation of the national/regional policies. They are also involved in promoting the values of rurality and in reinforcing the link between producers and consumers.

Tab. 1. Main stakeholders of Food and Wine Festivals in Italy

Between 2009 and 2010 public authorities and private associations held several meetings with the aim of finding a solution to the emerging conflict between local not-for-profit associations involved in the organisation of food festivals and catering professionals and restaurants. The situation was getting complicated: what was under threat was the linkage between product features and the nature of the celebration or happening with location and local historical heritage⁴⁷, due to the proliferation of food-related events organised mainly for business purposes. Over the years, the credibility of many events has been affected and visitors' confusion also increased in light of media campaigns against the "fake food festivals".

In 2009 the situation became particularly difficult to face and operators decided that the time to set a code of practices had arrived. FIPE published a white paper with the results of research on fake food festivals: data showed that during local food and wine events, bars and caterings registered a decline of total turnover that goes from the 25% to the 80%. FIPE decided to collect data nationally after the complaints of some of its members in northern Italy: because of the relevancy of the results in terms of economic impact, FIPE decided to diffuse the report among public institutions and to be actively involved in seeking a solution.

It was well known that UNPLI played a key role in the development of local food and wine festivals; as a consequence UNPLI was seen as one of the responsible parties in the proliferation of events and indirectly blamed for the growth of fake food festivals.

The two associations were in conflict: whilst on one side they pursue similar objectives (such as the promotion of a territory), on the other side the initiatives organised by UNPLI increased difficulties for FIPE members. During the summer of 2009 conflicts among the two associations reached the highest peak, and the

⁴⁷ Rotherham 2008.

image of traditional productions was disqualified. The negative consequences on the image of local traditional productions was the starting point, after years of debates and polemics, for the two associations to start a dialogue for preserving the competitiveness of local production: from September 2009 FIPE and UNPLI started working together for reducing the phenomenon of fake food festivals. This was the beginning of a period of meetings between 2009 and 2010, and discussions where public institutions, FIPE and UNPLI have played a key role in defining a unique code of practices for the authentic and sustainable food festival.

On the 11th of June 2010 an agreement addressed at applying a series of principles to the organisation of promotional initiatives linked to food and wine festivals was signed. The two organisations agreed to cooperate on a joint project organizing doc festivals with the goal to reduce the number of unimportant, low-quality festivals, and to make sure more high-quality fairs would take place in cooperation with the restaurant managers and sponsoring their menus.

The business of local food and wine events was so attractive, and at the same time problematic to induce, contemporary to the FIPE and UNPLI agreement, other associations and institutions to deal with it.

5.2 The project of Arezzo Province

The office of Agricultural Promotion of the Province of Arezzo, one of the main cities in Tuscany, realized that the number of local food and wine events has registered a huge growth over the last 10 years. Soon it became apparent that the phenomenon had to be further investigated. One of the first attempts to codify a common set of characteristics and rules pertaining to authentic food and wine events was made in 2009 by the Province of Arezzo. Thus, a structured project aimed at collecting a census of the food and wine festivals organised on the territory was carried out. The final purpose was to define a code of guidelines to guarantee «the tradition, the links with the territory and the environmental care», based on local resources and organised through a strict collaboration between pro-loco (local offices which organise cultural events at municipality level) and bars/caterings/restaurants involved in the food business. These guidelines could help the promotion of an integrated plan of enogastronomic events at territorial level realising economies of scale and scope.

The census revealed the presence of many common elements between the current 170 festivals organised in the Arezzo area: supply of food and recipes linked to tradition, willingness to share local culture and know-how, location in typical rural areas, care of local environmental context, use of recyclable materials for catering activities and a more or less complex evaluation procedure of environmental impact, presence of not-for-profit activities.

The work carried out by the staff of Arezzo Province has been helpful in placing controversial and chaotic phenomenon of food and wine festivals in a certain order, underlining the main objectives and potential advantages, stating some indicators and general criteria to be adopted to evaluate their effectiveness, and providing new research questions to be investigated by the stakeholders involved in their organisation.

5.3 *The final agreement at “Territori in Festival”: the “Manifesto della sagra autentica”*

In September 2010 the fourth national exhibition “Territori in Festival” held in Montecatini (Tuscany) was the final stage that led to the signing of the Manifesto for the authentic food and wine festival (“Manifesto della sagra autentica”). This event is dedicated to the best food, wine and cultural products of Italy. The *sagra* (or food festival) acts as the nerve centre: a unique place to taste products and hear people’s stories. It is a unique opportunity “to be surrounded in a real social and human dimension”, as described in the words of Davide Paolini, one of the most important Italian journalists in the enogastronomic field who came up with the idea of the event. The “territory” was the actual humus of the creation of this project. The cultural idea is that experiencing an area means feeling and understanding its needs, listening to its many voices and expressions that speak through its history, nature, art, food, literature, music and people. It is a “festival of festivals” where many Italian *sagre* are hosted together and the tourist can taste several authentic recipes with a unique ticket.

This event was the right place to bring together the subjects described in the previous paragraphs (Arezzo Province, UNPLI and FIPE) and other journalists, experts and researchers in the agri-food sector that were involved by Davide Paolini in a discussion about a definitive document (Manifesto) to define the authentic food festival. The subjects debated over these arguments were the following ones: a) the potential impact (pros and cons) on a territory in the short and long term, b) hygiene and food safety issues, c) the concept of typical product and its relationship with EU definitions of PDO and PGI, d) importance of community participation and volunteer work for food festivals, e) the usefulness of sensory analysis as a potential tool for education and dissemination activities, f) economic, social and environmental sustainability of an event.

One of the critical points debated at this stage was related to the issue of volunteering by members of the organizing committees of events, considering this condition in contrast with a necessary professionalism to assure the high quality of production. The controversies among experts turned off when the president of UNPLI showed with practical examples how, in many cases, the volunteer basis does not mean scarce attention to food taste, appearance and service quality.

The final version of the “Manifesto della sagra autentica” has been officially presented at “Territori in Festival”. The document obviously does not have the force of law, but it is a reference point for all the public bodies at National and local level wanting to better regulate and monitor the subject.

<p>Definition: Food and wine festivals are part of the historical identity of communities and towns and should be considered as the perfect combination between local authentic cuisines and traditions. Thus, they are the expression of the culture of the territory and their main goals are: preservation, dissemination and promotion of cultural heritage. In order to be “traditional” a festival must have at least a link with the territory witnessed that is documented by oral and written tradition and the programmed cultural activities must reflect culture and tradition.</p>
<p>Main role of typical food: The type of food served and the way it is prepared and consumed hint at a community life and a food culture perceived as a sign of identity. The main dishes and recipes should be based on the main ingredients that are promoted through festivals.</p>
<p>Not for profit nature: The festival has no speculative purpose and should be a vehicle for developing the surrounding area and the community involved. Festival should become an opportunity for the local community (professionals in bars and caterings and common citizens) to think about their origins and their own resources. The festival must ensure at best traceability, dissemination, knowledge of its products and fiscal transparency.</p>
<p>Role of local community: The festival should represent an opportunity for the area to: improve the image of the community; involve the community in event supporting; develop new knowledge and skills; stimulate the spirit of participation aggregation, friendship and belonging. It is also a tool to raise people awareness towards a forgotten heritage including villages, peripheral museums, historical centers, churches and abbeys. The festival can also represent an economic tool for increasing the development of an area by creating new services for locals.</p>
<p>Stakeholders’ involvement: The festival promotes forms of socialization and development related to the culture of local food by creating occasions for conviviality. It involves producers, services and resellers (such as wineries, producers, artisans, cooks, restaurateurs and bartenders). The well-being and satisfaction of all segments of the population are essential for sustainability over time of the event.</p>
<p>Time and Place: The festival must take place in a limited period of time for a maximum of seven days and must be tied to cycles of production and consumption. It must take place within the territory of origin of the product, recipe or processing typical in local environments; it should be also integrated into the landscape and capable to enhance cultural assets such as buildings and traditional environments. It may take place in urban or rural context. It can also include events located at places of production, taverns, restaurants and wine bars, creating a synergy between all public and private actors involved in the festival.</p>
<p>Management and human capital: The festival is organized and managed by non-profit associations that will continuously work together with other stakeholders at local level to develop and promote it through a committee. The organizers of the festival should monitor that the tasks of environment safety and sanitary regulations are carried out with professionalism and accountability, ensuring competence and preparation of volunteers. Organizers must then rely on volunteers, who shall assume responsibility for tasks accomplishment. Organizers must also be aware that volunteers’ work would be covered by insurance. The staff aims not only to disseminate information and insights, but also to raise awareness and educate visitors. Staff should be skilled, and be able to provide correct information about the product, anecdotes and expresses the sensory characteristics related to the territory. Any profits must be reinvested in activities for the protection and enhancement of intangible cultural heritage.</p>
<p>Environmental sustainability: The festival must respect its territory, paying attention to environmental impact and ensuring use of organic detergents and waste disposal. Dishes, glasses and cutlery used in public facilities must be made of biodegradable materials. The disposal of liquids and gases must be in accordance with the law.</p>

Tab. 2. “Manifesto della sagra autentica”

5.4 *Epilogue*

In 2011 the Manifesto has been cited several times by both specialised and generalist media every time a fake food festival has been discovered or when a conflict between different stakeholders has arisen. The code of conduct has also been considered for self-regulation initiatives carried out by not-for-profit bodies and for implementing public laws. Here some examples are reported.

- a) Certification schemes: “Marchio filiera corta nelle sagre” – Alessandria (Piedmont) and “Salento Food” – Lecce (Apulia): the 31st of May 2011 an agreement has been signed by the Province of Alessandria and the local representatives of UNPLI, FIPE and farmers’ unions. This document is a sort of certification scheme for *Short Supply Chains in Food and Wine Festivals* to those festivals that observe strict parameters in terms of authenticity, food miles and sustainability of waste disposal. Only those bodies that will respect all the rules included in the code will receive the benefit of a logo released by the Province (<<http://www.italiaatavola.net/>>). Analogously, in Apulia the quality scheme “Salento Food” will give a certification for eco-festivals according to a code that is going to be released by local authorities after a dialogue with local associations.
- b) Regulations at Regional Provincial and Municipality level: in Italy an important change happened in the Tourism legislation; in fact, in 2001, the “Reform of national legislation of tourism”, made the tourism subject switch from national to regional competence (law 135/2001). This means that the national government has the exclusive legislative competence for protection of both the environmental and cultural goods in the territory, while it is up to regional governments to think about the valorization process, together with promotion and organisation of cultural activities⁴⁸. This has led to a situation where each region has to think of its own development, considering that quality of tourism products is not only dependent on the quality of natural resources, but also on the quality of the people working in the tourism industry⁴⁹.

For this reason the regional council of Lombardy Region is discussing a project for a law addressed at regulating the proliferation of food and wine festivals. The aim is to distinguish, with force of law, the authentic, not-for-profit and sustainable festivals to the events organised by private clubs addressed only to get profits without consideration for the environment and traditions.

At a lower institutional level the Province of Piacenza in Emilia Romagna has elaborated a proposal of regulation to recognize the authentic and traditional festival. Also in this case the partnership between UNPLI and FIPE has been determinant to obtain a final agreement between the several involved stakeholders.

⁴⁸ Cammelli 2002.

⁴⁹ Weiermair, Bieger 2006.

Finally, an example at the municipality level is in Tuscany with the regulation recently approved by the town of Borgo San Lorenzo. The local council has set higher standards surrounding the period for holding events throughout the year; then it has fixed the number of events and promoters that can be involved; finally it has regulated the quality of food and beverage served (limited to the Mugello area), the collection of waste, and the limits for noise. In cases where these requirements are not met, the event cannot be called a “sagra”, and will rather be required to use the term “party”.

6. *Conclusions*

Designing an effective set of rules that can preserve typicality and authenticity of local food and wine festivals can be extremely challenging, but overcoming opportunistic behaviours for ensuring a sustainable competitive advantage based on local immaterial resources is of primary importance.

It should also be noted that the initial spark of the case was the interest that some players (associations and institutions) have shown towards a problem that a few local operators have underlined: assessing the value and the role of local intangible resources such as authenticity and typicality for rural development is the first step for a critical analysis of any problem that might arise in local communities. In any case, sharing an aligned vision among operators and players involved in food and wine events would make things easier, including the establishment of a code of rules.

In order not to make all the efforts vanishing, the initiative should be nationally promoted, and a team of people with specific skills and duties should be hired to educate operators and communities to the values that the Manifest aims to promote. Monitoring activities should be carried out in order to adopt corrective behaviours, to adopt sanctions and to preserve the assets that belong to each territory.

From the case, some useful insights for practitioners and policy makers emerge: firstly operators should work together with institutions for facilitating the adoption of the common set of rules and principles that inspire the Manifest. This means spreading the concepts of cultural heritage preservation and the importance of typicality and tradition. Policy makers and institutions should also have a deep knowledge of the economic benefits that are linked to typical products and food and wine events; nevertheless, a project on resource planning by adopting a perspective of sustainability of market demand should be introduced in order to better evaluate the positive (and negative) feedback that authentic food and wine festivals might have on local communities.

However, when we are talking about authenticity, subjectivism and personal points of views are extremely critical. How can you provide a static definition of

a phenomenon – authenticity – that continuously evolves? From the literature review one finds the difficulty that scholars have in providing a unique definition of authenticity: is truly authentic what is original or can a latter fake version be accepted?⁵⁰ Social recognition plays a key role in the definition of authenticity⁵¹; as a consequence, on which basis can someone decide that what is socially recognised is not authentic? There is no doubt that a multiple perspective should be adopted when dealing with this research issue, as the model developed by Getz⁵² suggests. The problem of the preservation of authenticity within food festivals introduces another relevant matter: the issue of commodification of authenticity. If on one side fake events are seen as damaging to the business, on the other side, they can be conceived as an answer to a growing demand that asks for a commodification of what is truly authentic and typical. This leads to further questions that should be considered: what about the sustainability of the authentic food festival? How will the business evolve? In the near future is it possible to conceive a segmentation of the business that would combine an authentic offer to events designed for the mass? Under this perspective, the matter is still open and further studies for monitoring the evolution of the case and the effectiveness of the set of rules should be carried out. Hopefully further research will be carried out in order to highlight the benefits for local communities and operators in the long run.

References / Riferimenti bibliografici

- Amit R., Schoemaker P. (1993), *Strategic assets and organizational rent*, «Strategic Management Journal», 14, n. 1, pp. 33-46.
- Barney J.B. (1991), *Firm resources and sustained competitive advantage*, «Journal of Management», 17, n. 1, pp. 99-120.
- Belletti G., Marescotti A., Scaramuzzi S. (2002), *Paths of rural development based on typical products: a comparison between alternative strategies*, in *Farming and Rural Systems Research and Extension. Local Identities and Globalisation*, Conference Proceedings of the Fifth IFSA European Symposium (Florence, April 2002), Firenze: Arsia, pp. 8-11.
- Bérard L., Marchenay P. (1995), *Lieux, temps, et preuves: la construction sociale des produits de terroir*, «Terrain», 24, pp. 153-164.
- Bessièrè J. (1998), *Local development and heritage: traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas*, «Sociologia Ruralis», 38, n. 1, pp. 21-34.

⁵⁰ Selwin 1996.

⁵¹ Wang 1999; Wang 2007.

⁵² Getz 1998.

- Cammelli M. (2002), *Il titolo V della costituzione e la finanziaria 2002: note*, «Aedon. Rivista di arti e diritto online», n. 1.
- Cavicchi A., Santini C., Beccacece E. (2010), *Are you ready for the unexpected? The case of Brunello crisis*, in *Managing the Wine Business: research issues and cases*, edited by M. Faraoni, C. Santini, Milano: McGrawHill, pp. 171-196.
- Chhabra D., Robert H., Sills E. (2003), *Staged Authenticity and Heritage Tourism*, «Annals of Tourism Research», 30, n. 3, pp. 702-719.
- Clifford C., Robinson R.N.S., Arcodia C. (2007), *Searching for the authentic: Foodservice at a medieval banquet*, in *3rd Tourism Outlook Conference in conjunction with Global Event Congress* (Kuala Lumpur, Malaysia, 16-18 July 2007), edited by N. Othman, C. Arcodia, pp. 48-64.
- Cohen E. (1988), *Authenticity and commoditization in tourism*, «Annals of tourism research», 15, n. 3, pp. 371-386.
- Cole S. (2007), *Beyond authenticity and commoditization*, «Annals of Tourism Research», 34, n. 4, pp. 943-960.
- Du Rand G.E., Heath E., Alberts N. (2003), *The role of local and regional food in destination marketing: A South African situation analysis*, «Journal of Travel and Tourism Marketing », 14, pp. 97-112.
- Dyer J.H., Singh H. (1998), *The Relational View: Cooperative Strategy and Sources of Interorganizational Competitive Advantage*, «The Academy of Management Review», 23, n. 4, pp. 660-679.
- Eisenhardt K.M. (1989), *Building Theories from Case Study Research*, «Academy of Management Review», 14, n. 4, pp. 532-550.
- Getz D. (1994), *Event tourism: Evaluating the impacts*, in *Travel, Tourism, and Hospitality Research: A Handbook for Managers and Researchers* (2nd ed.), edited by J.R. Brent Ritchie, R.G. Charles, New York: John Wiley & Sons, pp. 437-540.
- Getz D. (1998), *Event tourism and the authenticity dilemma*, in *Global Tourism*, edited by W.F. Theobald, Oxford: Butterworth-Heinemann, pp. 409-427.
- Getz D. (2005), *Event management and event tourism* (2nd ed.), New York: Cognizant Communication.
- Getz D. (2008), *Event tourism: definition, evolution and research*, «Tourism Management», 29, n. 3, pp. 403-428.
- Gibbert M., Ruigrok W., Wicki B. (2008), *What passes as a rigorous case study?*, «Strategic Management Journal», 29, pp. 1465-1474.
- Groves A. (2001), *Authentic British food products: A review of consumer perceptions*, «International Journal of Consumer Studies», 25, n. 3, pp. 246-254.
- Hall C.M., Mitchell R.D. (2001), *Wine and food tourism*, in *Special Interest Tourism: Context and Cases*, edited by N. Douglas, N. Douglas, R. Derrett, Brisbane: John Wiley & Sons, pp. 307-329.
- Hall C.M., Sharples L. (2008), *Food events, festivals and farmers' markets: An introduction*, in *Food and Wine Festivals and Events around the World*, edited by C.M. Hall, L. Sharples, Oxford: Elsevier, pp. 3-23.

- Hamel G. (1991), *Competition for competence and inter-partner learning within international strategic alliances*, «Strategic Management Journal», Summer Special Issue, 12, pp. 83-103.
- Hart C. (1999), *Doing a literature review: Releasing the social science research imagination*, London: SAGE Publications Ltd.
- Hede A.M. (2008), *Managing special events in the new era of the triple bottom line*, «Event Management», 11, n. 1-2, pp. 13-22.
- Hughes H.L. (2003), *Marketing gay tourism in Manchester: new market of urban tourism or destruction of “gay space”?*, «Journal of Vacation Marketing», 9, n. 2, pp. 152-163.
- Huybers T., Bennett J. (2003), *Inter-firm cooperation at nature-based tourism destinations*, «Journal of Socio-Economics», 32, n. 5, pp. 571-587.
- Jamal T., Hill S. (2004), *Developing a framework for indicators of authenticity: The place and space of cultural and heritage Tourism*, «Asia Pacific Journal of Tourism Research», 9, n. 4, pp. 353-371.
- Laing J., Frost W. (2010), *How green was my festival: Exploring challenges and opportunities associated with staging green events*, «International Journal of Hospitality Management», 29, n. 2, pp. 261-267.
- Larson I., Wikström E. (2008), *Organizing events: managing conflict and consensus in a political market square*, «Event Management», 7, pp. 51-65.
- Martinez M.G., Fearne A., Caswell J.A., Henson S. (2007), *Co-regulation as a possible model for food safety governance: Opportunities for public-private partnerships*, «Food Policy», 32, n. 3, pp. 299-314.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore*, a cura di G.M. Golinelli, Padova: CEDAM, pp. 3-70.
- Moscardo G., Pearce P.L. (1999), *Understanding ethnic tourists*, «Annals of Tourism Research», 26, n. 2, pp. 416-434.
- Porter M.E. (1998), *Clusters and the new economics of competition*, «Harvard Business Review», 76, n. 6, pp. 77-90.
- Richards G. (2002), *Gastronomy: An essential ingredient in tourism production and consumption?*, in *Tourism and gastronomy*, edited by A.M. Hjalager, G. Richards, London: Routledge, pp. 3-20.
- Rotherham I.D. (2008), *From Haggis to High Table – a Selective History of Festival and Feast as Mirrors of Landscape and Culture*, in *Food and Wine Festivals and Events around the World*, edited by C.M. Hall, L. Sharples, Oxford: Elsevier, pp. 3-23.
- Selwyn T. (1996), *The tourist image: myths and myth making in tourism*, New York: John Wiley & Sons.
- Santini C., Cavicchi A., Canavari M. (2011), *The Risk™ strategic game of rural tourism: how sensory analysis can help in achieving a sustainable competitive advantage*, in *Food, Agriculture & Tourism*, edited by K.L. Sidali, A. Spiller, B. Schulze, Heidelberg: Springer, pp. 161-179.

- Singleton S., Taylor M. (1992), *Common property, collective action and community*, «Journal of Theoretical Politics», 4, n. 3, pp. 309-324.
- Wagner H.A. (2001), *Marrying food and travel... culinary tourism*, «Canada's Food News», Foodservice Insights.
- Wang N. (1999), *Rethinking authenticity in tourism experience*, «Annals of tourism research», 26, n. 2, pp. 349-370.
- Wang Y. (2007), *Customized authenticity begins at home*, «Annals of Tourism Research», 34, n. 3, pp. 789-804.
- Weiermair K., Bieger T. (2005), *Tourism education in Austria and Switzerland: past problems and future challenges*, in *Global tourism higher education: past present and future*, edited by C.H.C. Hsu, USA: Haworth Hospitality Press, pp. 39-60.
- Yeoman I., Brass D., McMahon-Beattie U. (2007), *Current issue in tourism: the authentic tourist*, «Tourism Management», 28, pp. 1128-1138.
- Yin R.K. (1994), *Case Study Research. Design and Methods*, Newbury Park: Sage.

Documenti

Il restauro ed il riuso dell'ex Frantoio Nesci a Bova Marina. Il recupero di una archeologia industriale

Fabio Mariano*

Il progetto di recupero e riuso dell'ex Frantoio Nesci si inserisce nel più vasto e complessivo progetto di recupero dell'area della fumara del San Pasquale. Il progetto, presentato in occasione di un bando per finanziamenti europei sui beni culturali (POR Calabria 2000-2006) dalla Soprintendenza Archeologica e predisposto in collaborazione con l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, ha ottenuto un finanziamento parziale per un primo lotto attinente l'area immediatamente prossima all'importante ritrovamento della Sinagoga ebraica, per la valorizzazione degli scavi e la creazione di un piccolo Antiquarium. Un successivo finanziamento, reperito nell'ambito di un Accordo di Programma Quadro tra Regione Calabria e Ministero per i Beni Culturali, ha affidato al Comune di Bova Marina, sul cui territorio ricade l'area del San Pasquale, un secondo lotto comprendente, tra l'altro, l'acquisizione e il recupero dell'ex Frantoio Nesci.

Obiettivo del progetto generale è stato quello di ipotizzare la creazione di un parco in cui fosse possibile valorizzare il patrimonio archeologico di età greco-romana, quello della lunga fase bizantina, nonché i luoghi d'interesse religioso, di particolare valenza storica e delle testimonianze dell'archeologia industriale del territorio, anche con la creazione di piccole cellule museali che, collegate tra loro attraverso piattaforme multimediali, consentissero un polo in rete per l'arricchimento del sistema museale calabrese.

* Fabio Mariano, Professore Ordinario di Restauro Architettonico, Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e dell'Architettura, via Brecce Bianche, 60131 Ancona, e-mail: f.mariano@univpm.it.

L'intervento è stato finalizzato, in prima ipotesi, al restauro e al riuso dell'ex Frantoio destinando gli spazi recuperati a: attività culturali e formative, prevalentemente in materia di salvaguardia e conservazione dei beni culturali ed ambientali del territorio (convegni, seminari, corsi di formazione, stages, ecc.); proposta di un museo dedicato alla presenza ebraica nella regione calabrese; previsione dei servizi necessari all'accoglienza ed alla fruizione degli spazi da parte dei partecipanti alle attività sopra elencate.

The draft recovery and reuse of the former Frantoio Nesci is part of the largest and most complex project for the regeneration of the broad stream of the San Pasquale. The project was presented during a call for European funding on cultural heritage (POR Calabria 2000-2006) by the Archaeological Superintendency and prepared in collaboration with the University Mediterranea of Reggio Calabria. It received partial funding for a first batch that has affected the area immediately next to the important discovery of the Jewish synagogue, for the enhancement of the excavations and the establishment of a small Antiquarium.

A subsequent financing, found as part of a Framework Program Agreement between the Region of Calabria and the Ministry for Cultural Heritage, awarded to the City of Bova Marina, on whose territory lies the area of San Pasquale, a second batch comprising, among other things, the acquisition and recovery of the former Frantoio Nesci.

General objective of the project was to suggest the creation of a park in which it was possible to enhance the archaeological heritage of greek-roman age, that of the long Byzantine phase, as well as places of religious interest, of particular historical significance and evidence, of industrial archeology of the area, including the creation of small museums that are connected to each other through multimedia platforms, would create a network for the enrichment of the museum system of Calabria.

The work was aimed, in the first case, the restoration and recovery of the former Frantoio and make it available spaces and allocated to: cultural and educational activities, primarily in the field of preservation and conservation of cultural and environmental heritage of the area (conferences, seminars, training courses, workshops, etc.); proposal of a museum dedicated to the Jewish presence in the region of Calabria; provision of the necessary services to reception and use of space by the participants in the activities listed above.

1. *Il contesto territoriale*

La vallata della fiumara del San Pasquale, ricadente nel Comune di Bova Marina (RC), si è formata in prossimità dell'antico insediamento di Bova, chiamato *Delia*, al livello delle pendici collinari dell'Aspromonte, in un contesto geografico, paesaggistico e storico di significativo valore. Il territorio dell'antica Delia era posto sulla riva sinistra del fiume *Peristereia* (oggi chiamato più semplicemente Torrente San Pasquale) ed occupava quella vasta campagna che va sotto il nome di *Deri*. La città fu costruita con molta probabilità sulle rovine di *Scyllaca* ma successivamente fu distrutta col fuoco. Questo spiegherebbe il rinvenimento sul luogo del caratteristico materiale carbonioso. Gli scavi nella zona hanno segnalato con certezza la presenza di un insediamento greco e di un sito romano, cui si era sovrapposto successivamente un sito residenziale realizzato da comunità ebraiche migranti. La città dovette resistere fino al

periodo delle invasioni saracene quando i Deliesi si rifugiarono sulle montagne fondando *Parachorio*.

La valenza storica del sito è affermata dal rinvenimento casuale, avvenuto nel 1983, durante i lavori stradali per la realizzazione di un tratto della S.S. 106 Jonica, di un pavimento in mosaico di pregevole fattura in cui sono raffigurati il nodo di Salomone e il caratteristico candelabro a sette braccia (*menoràh*), assieme ai resti di una Sinagoga, la cui costruzione si può fare risalire intorno al IV sec..

La Sinagoga in questione, per quello che risulta dagli studi archeologici attuali, è la seconda per antichità in Italia dopo quella ben nota di Ostia antica, scoperta negli anni '50 dall'archeologa Maria Floriani Squarciapino.

Nello scavo sono state rinvenute altresì dei contenitori anforari con il sigillo impresso nella forma di una *menoràh*. La singolare scoperta della Sinagoga ha orientato le ricerche verso la presenza di un insediamento di una certa importanza e di un centro commerciale ed economico abbastanza rilevante, di cui ci è ignoto il toponimo e la consistenza. La presenza dei contenitori anforari denuncia inoltre una attività consistente di commercializzazione di prodotti agricoli.

L'insediamento di popolazioni di religione ebraica, in un momento in cui si palesava una sensibile crisi del sistema di sfruttamento agricolo, fornì di conseguenza un forte incremento alle attività economiche e commerciali di ogni tipo. Tutto questo consolida maggiormente l'ipotesi che su queste terre – sia per la loro posizione geografica sia per le condizioni agrarie e orografiche del terreno – nel corso dei secoli si siano succedute una serie di piccole città e che esse costituiscano la vera storia pregressa dell'attuale città di Bova Marina nell'antichità.

1.1 Il comprensorio del San Pasquale e la tenuta Nesci

Il torrente San Pasquale è uno dei tipici corsi d'acqua che caratterizzano l'idrogeografia della provincia di Reggio Calabria. Si tratta di una delle tante fiumare dal percorso talvolta anche ripido che, dalle falde dell'Aspromonte, precipitano torrentiziamente a valle lambendo territori il cui ricorrente dissesto idrogeologico data ormai da secoli. Il suo bacino tuttavia non è molto vasto, esso risulta compreso tra il crinale che scende fino al mare, con le rocche del Capo San Giovanni e la dorsale opposta che costituisce il confine sud del comprensorio, chiamato appunto del San Pasquale, e il Comune di Palizzi.

L'area ha conformazione pressoché triangolare, superficie generalmente tormentata dall'erosione, dalle frane, dai movimenti tellurici e dagli assestamenti tettonici che hanno dato origine a pianori, forre, pendici e creste che si susseguono caratteristicamente su tutto il territorio.

Sino a pochi decenni fa il sito di San Pasquale era occupato da una vasta e ricca tenuta agricola della famiglia dei baroni Nesci di Sant'Agata, coltivata ad agrumi (specie bergamotto), olivi, viti e alberi da frutta, oltre a seminativo per il pascolo di bovini e ovini. Probabilmente nella zona allignava anche il gelso per la coltura del baco da seta e si coltivavano ortaggi utili alla vita quotidiana dei coloni che provvedevano all'attività agricola. Per cause ben note alla storia economica del territorio, il diminuire dei vantaggi derivanti dalla produzione agricola portò anche in questa zona all'abbandono o al diradamento di alcune produzioni che non trovavano mercato commercialmente favorevole.

In occasione del ritrovamento dei resti della sinagoga ebraica si procedette a salvare parti dell'antico mosaico e altri reperti legati alla economia di quella comunità. Furono effettuati espropri, vincoli diretti e indiretti di parte della tenuta Nesci per tutelare i reperti e valorizzare la zona a fini turistico-culturali.

2. Il complesso edilizio dell'ex Frantoio

Il Frantoio del quale si è progettato il recupero si trova al centro di un'area pianeggiante compresa tra il torrente San Pasquale ad ovest, il litorale jonico a sud, la collina di Agrillei ad est. Area questa facente parte di un territorio geografico-culturale denominato "grecanico", per il persistere, sino alla generazione passata, di un idioma parlato derivante, più che dall'antico ruolo dell'area come colonia greca, soprattutto dalla "riellenizzazione" avvenuta per opera dei monaci greci fuggiti dall'oriente e insediatisi anche sullo Jonio reggino.

All'interno dell'area, sottoposta oggi a vincolo archeologico, si trova quindi il complesso edilizio appartenente ai baroni Nesci di Sant'Agata, costituito dalla residenza signorile, da una cappella privata e dai manufatti utilizzati per la lavorazione del bergamotto, delle olive e come deposito dei prodotti e delle attrezzature agricole, di cui fa parte la struttura interessata dall'intervento denominata ex Frantoio.

Il fabbricato ha una datazione che risale agli inizi del XX secolo, circa intorno agli anni '20. L'edificio si presenta di particolare interesse tipologico e risulta progettato per la specifica funzione per la quale venne costruito, come risulta dalla sua particolare conformazione planimetrica e che si evidenzia dallo stesso schema di ubicazione caratteristico per certi tipi di costruzione che hanno caratterizzato l'edilizia rurale dell'azienda. Dagli stessi eredi Nesci si ricorda una progettazione commissionata ed una ditta specializzata del Nord Europa (forse svedese), evidenziata da una lineare e razionale distribuzione degli spazi e delle strutture di produzione ancora visibili.

La distribuzione planimetrica delle strutture che compongono il complesso edilizio si presenta a forma di "C" ed avviene intorno ad uno slargo centrale

utilizzato come spazio di distribuzione tra i diversi corpi ed alla movimentazione delle derrate. Il corpo centrale dell'edificio è composto da due piani, mentre i due corpi avanzati e simmetrici sono ad un solo livello. Lungo tutto il fianco orientale era addossata una tettoia recente in lamiera, oramai fatiscente. Come anche, sul lato occidentale del braccio ovest, era addossato un corpo basso a casotto in muratura sconnessa. Prospicienti sull'aia, erano state addossate nel tempo, sul lato interno del braccio orientale, strutture murarie realizzate per la cabina elettrica (a doppio livello) e delle ampie vasche per acquaio. Nel complesso queste sostruzioni e superfetazioni, costruite senza alcuna attenzione alla conformazione architettonica dell'edificio, danneggiavano sensibilmente la percezione dell'architettura originaria.

L'esecuzione edilizia appariva generalmente di buona fattura, seppure oramai resa fatiscente dal tempo e dall'abbandono funzionale. Era riscontrabile una attenzione particolare nell'aspetto architettonico: curato nel contrasto tra l'intonaco a grana grossa del paramento esterno e l'intercalatura di listature orizzontali in cotto rosso, bicromie riprese anche a decoro degli stipiti delle aperture. Tale motivo era ripreso anche all'interno, ma oggi oramai coperto parzialmente da successive scialbature a calce.

Lo stato di conservazione del fabbricato esistente era tutt'altro che buono; si notavano, infatti, diverse lesioni passanti nelle murature perimetrali e di spina. I tetti si presentavano a doppia falda, con semplici tegole marsigliesi senza alcuna intercapedine, essendo prevista l'aerazione continua delle derrate; l'allineamento di copertura era visibilmente sconnesso e soggetto al percolamento della pioggia; le strutture delle capriate lignee erano artigianali e di singolare fattura, ma fatiscenti, giuntate e rabberciate alla meglio; esse erano inoltre realizzate con travi di piccola sezione, sicuramente insufficienti a sorreggere una normale ed efficiente copertura coibentata ed adatta ad isolare efficacemente gli ambienti dal caldo e dal freddo.

La struttura verticale era in muratura portante, in laterizio ed interno a sacco, foderata all'esterno da una alta zoccolatura di protezione in pietrame spezzonato ad *opus incertum*. Il solaio del primo piano era in voltine laterizie a pannelle di cotto sorrette da putrelle in ferro. Nel salone delle botti, al piano terra, era visibile il rinforzo del solaio del magazzino superiore, operato all'intradosso con una lunga trave IPE in ferro, passante longitudinale, sorretta da due pilastri ottagonali in cemento armato. Nei locali del piano terra permanevano strutture murarie di varia forma e dimensione, atte al sostentamento ed all'allineamento delle grandi botti, eseguite in loco, od a costituire vasche e supporti statici ai vari macchinari per la produzione agricola.

L'unica scala che conduce al primo piano era molto stretta ed angusta oltretutto fuori norma. L'impianto elettrico è molto semplice e ridotto, realizzato empiricamente con fili appuntati a vista. Mancavano i servizi igienici e l'impianto idrico. Il volume constava di complessivi 1986.60 mc, distribuiti sui due livelli. Al piano terra la planimetria sviluppava totali 272.00 mq circa

calpestabili, mentre al piano primo risultavano complessivamente 186.00 mq circa calpestabili: per un totale di 458.00 mq circa calpestabili. L'altezza esterna, a filo di gronda, del corpo primario risultava pari a 7.07 m, la stessa altezza per i corpi secondari era pari a 4.32 m. L'altezza esterna massima, al colmo del tetto a doppia falda, era rispettivamente pari a 9.60 m (corpo principale) e a 6.40 m (corpi minori).

2.1 Finalità dell'intervento

Il progetto di recupero e riuso dell'ex Frantoio Nesci si inserisce nel più vasto e complessivo progetto di recupero dell'area della fiumara del San Pasquale. Il progetto, presentato in occasione di un bando per finanziamenti europei sui beni culturali (POR Calabria 2000-2006) dalla Soprintendenza Archeologica e predisposto in collaborazione con l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, con un primo accordo siglato dal Rettore e quindi dal Consorzio Cerere presieduto dalla prof.ssa Marisa Cagliostro, ha ottenuto un finanziamento parziale per un primo lotto attinente l'area immediatamente prossima all'importante ritrovamento della Sinagoga ebraica, per la valorizzazione degli scavi e la creazione di un piccolo Antiquarium, dislocato in una villetta moderna acquistata dalla famiglia Nesci con questo scopo e ricadente proprio nei pressi della Sinagoga. Un successivo finanziamento, reperito nell'ambito di un Accordo di Programma Quadro tra Regione Calabria e Ministero per i Beni Culturali, ha affidato al Comune di Bova Marina, sul cui territorio ricade l'area del San Pasquale, un secondo lotto comprendente, tra l'altro, l'acquisizione e il recupero dell'ex Frantoio Nesci, non più in uso e più volte modificato nel tempo all'interno per ospitare varie attività di trasformazione di prodotti derivati dalla raccolta di olive e uva e per la pesatura e la vendita di materie prime e derivati.

Obiettivo del progetto generale è stato quello di ipotizzare la creazione di un parco in cui fosse possibile valorizzare il patrimonio archeologico di età greco-romana, quello della lunga fase bizantina, nonché i luoghi d'interesse religioso, di particolare valenza storica e, nello specifico, delle testimonianze dell'archeologia industriale del territorio, anche con la creazione di piccole cellule museali che, collegate tra loro attraverso piattaforme multimediali, consentissero un polo in rete per l'arricchimento del sistema museale calabrese.

L'intervento di riuso dell'edificio di archeologia industriale è stato finalizzato, in prima ipotesi, al restauro e al recupero dell'ex Frantoio e renderne disponibili gli spazi per destinarlo a:

- a) attività culturali e formative, prevalentemente in materia di salvaguardia e conservazione dei beni culturali ed ambientali del territorio (convegni, seminari, corsi di formazione, stages, ecc.).

- b) proposta di un museo dedicato alla presenza ebraica nella regione calabrese.
- c) previsione dei servizi necessari all'accoglienza ed alla fruizione degli spazi da parte dei partecipanti alle attività sopra elencate.

2.2 *Tipologia strutturale dell'edificio*

2.2.1 *Corpo principale*

Al piano terra, come per i corpi secondari, il pavimento era poggiato su una prevedibile gettata di calcestruzzo armato, a mo' di soletta di fondazione, incastrata ai piedi delle murature. Non esisteva quindi solaio ma una struttura poggiata direttamente a terra. Al piano primo il pavimento era realizzato in battuto di cemento, gettato sopra un solaio in putrelle metalliche e voltine in piastrelle di laterizio. In un solo ambiente (la futura Sala conferenze) la trave di acciaio esistente necessitava la sostituzione con nuovo elemento dello stesso materiale, dimensionato con funzione di rompitratta. Anche in questo caso la copertura era realizzata con le caratteristiche capriate in legno di carattere leggero, costituite da due puntoni, una catena e un monaco, con aggiunti puntoni di contrasto intermedio, piccole catene artigianali in legno, di rinforzo al colmo con l'elemento di contrasto longitudinale, che evita il loro sbilanciamento e la loro uscita fuori piano. Anche in tal caso il giuntaggio degli elementi in legno era realizzato empiricamente con le tradizionali fascette e filature di ferro, che necessitavano di rivisitazione, sostituzione di pezzi e completamento.

2.2.2 *Corpi secondari*

Al piano terra il pavimento era poggiato su una gettata di calcestruzzo armato, a mo' di soletta di fondazione, incastrata ai piedi delle murature. Non esisteva quindi solaio ma una struttura poggiata direttamente a terra. Risultavano caratteristiche le capriate in legno della copertura: anch'esse avevano un carattere leggero, costituite principalmente da due puntoni, una catena e un monaco, cui si aggiungono puntoni di contrasto intermedio e piccole catene di rinforzo al colmo. Esisteva anche un elemento di empirico contrasto longitudinale, che evitava lo sbilanciamento e l'uscita fuori piano delle singole capriate. Lo stato di conservazione delle travi lignee non era grave, anche se necessitava un trattamento di carattere generale di tipo antimuffa, antitarpe e ignifugo. Allo stato iniziale la copertura constava di piccola orditura lignea al di sopra delle capriate, sormontata dalle sole tegole marsigliesi appoggiate e

sconnesse. In realtà una qualsiasi futura utenza non poteva prescindere da una completa revisione della copertura in quanto non esisteva compartimentazione e protezione alcuna dalle intemperie. Alle valutazioni di consistenza materica, andavano aggiunte le considerazioni sulla statica delle strutture portanti l'edificio. Esistevano diverse lesioni che testimoniavano l'assenza di legatura in fondazione, in corrispondenza del solaio di piano primo e in copertura. Tali lesioni denotavano chiaramente l'assenza di un comportamento statico collaborativo d'insieme dell'edificio, con conseguenti effetti di cedimento differenziale. Altre lesioni e distacchi erano presenti sugli orizzontamenti, conseguenza sempre della mancanza di comportamento unitario della struttura.

3. Il progetto architettonico e distributivo

Il progetto di restauro e riuso dell'ex Frantoio Nesci, che abbiamo elaborato con la consulenza strutturale dell'Ing. Domenico Lamura, prevedeva la seguente distribuzione funzionale: è stato destinato il piano primo alle funzioni convegnistiche e didattiche, mentre al piano terra sono state destinate le funzioni museali. I servizi generali e particolari sono stati funzionalmente distribuiti nei due piani. In dettaglio, le destinazioni funzionali sono state così distribuite:

- *Piano terra* (272 mq ca.): salone espositivo/uffici, reception, bookshop/hall/servizi igienici/ripostiglio.
- *Piano primo* (186 mq ca.): aula seminari e conferenze/segreteria/sala multimedia.

Tale distribuzione di massima ai piani è stata dettata da ragioni di praticità gestionale e razionalità d'uso. Le due funzioni prevalenti (museale e formativa) sono state previste infatti sufficientemente autonome sul piano della gestione e della fruizione e per poter svolgere la loro attività con tempistiche differenziate, come anche per poter lavorare in contemporaneità in occasioni speciali.

Si è valutata la possibilità di consentire il sezionamento organizzativo delle due attività, anche spazialmente (possibilità di chiusura del piano superiore), mantenendo la fruizione autonoma dei servizi al piano terra. Di fatto si è quindi ritenuto più pratico collocare al piano terra le funzioni museali ed espositive, con l'accoglienza ed i servizi essenziali, e collocare, autonomamente, al piano primo le strutture didattiche, con le postazioni multimediali e la segreteria.

4. Il progetto di restauro architettonico e riuso funzionale

4.1 Criteri generali di restauro

Nel progetto di restauro e di riuso dell'ex Frantoio si è seguito il criterio metodologico di preservare ed evidenziare i valori architettonici dell'edificio – considerato reperto significativo di archeologia industriale – restituendo al monumento la sua leggibilità tipologica, liberandolo da tutte le superfetazioni esterne ed interne che ne hanno reso poco leggibile il valore architettonico. Contestualmente, dopo aver provveduto alla messa in sicurezza delle strutture ammalorate dal tempo e dalla dismissione funzionale, si è proceduto a fornire all'edificio tutte le dotazioni funzionali, distributive, tecnologiche e normative adeguate alle nuove funzioni previste di uso museale e convegnistico.

I materiali prescelti per le finiture esterne ed interne (apparecchi murari, intonaci, ecc.) hanno teso al recupero estetico e materico di quelli originari, che sono stati opportunamente restaurati e ripristinati.

Per i nuovi materiali introdotti, resisi necessari per l'adeguamento funzionale e tecnologico dell'edificio, si è preferito non procedere ad incongrui inserimenti mimetici e falsificatori, preferendo denunciarne, con sincerità progettuale, la loro nuova funzione. Semmai la scelta preferenziale è stata dettata sia dalla loro leggerezza e trasparenza sia dalla loro capacità di rendere maggiormente visibili e leggibili le antiche strutture. In tal senso va intesa la scelta di adottare per i nuovi inserimenti strutture leggere in metallo e cristallo.

4.2 Piano terra. Sala esposizioni

Si è provveduto a liberare gli spazi orizzontali dalle strutture fatiscenti ed invasive e dalle piattaforme in calcestruzzo realizzate nel tempo per la positura dei macchinari un tempo produttivi. Ciò ha permesso di guadagnare spazi liberi e funzionali alle nuove funzioni museali previste dal programma di riuso a questa quota. Per la realizzazione dei saloni espositivi si è unito – attraverso due nuove aperture di comunicazione – il corpo centrale dei magazzini (inizialmente occupati dalle botti) con il corpo secondario orientale, inizialmente non comunicante col resto dell'edificio e con accesso esclusivo dall'esterno. In quest'ultimo si è quindi realizzata la necessaria uscita di sicurezza alla testata finale del percorso. Lo spazio così ricavato risultava sufficientemente libero per i previsti usi museali, dei quali si è fornita anche una proposta di allestimento.

4.3 Accoglienza e Servizi

Dall'ingresso si accede a due atri distinti; uno dei quali destinato all'accoglienza (reception, bookshop, uffici) e l'altro destinato all'accesso alle Sale di esposizione, all'ascensore, alla Sala d'attesa ed ai servizi (n. 3 wc, n. 1 wch, n. 1 deposito). Dal primo atrio si accede anche alla scala pedonale per il piano superiore. Gli atri sono serviti di spazi di seduta con divanetti.

4.4 Scala e ascensore

Anzitutto si è provveduto a progettare un nuovo sistema di percorsi verticali, indispensabili alla corretta fruizione degli spazi secondo le attuali norme di sicurezza vigenti. È stata realizzata una nuova e più ampia scala di salita, a norma, in struttura leggera, autonoma e trasparente per consentire la corretta illuminazione naturale degli spazi. La struttura della nuova scala rimane visivamente distaccata dalle strutture murarie preesistenti. È stato realizzato inoltre un ascensore a norma per consentire la comoda fruizione del piano superiore da parte degli anziani e dei portatori di handicap, di ridotto ingombro. Questo nuovo volume è stato realizzato in struttura metallica leggera e completamente trasparente, non invasiva architettonicamente, di ridotto ingombro, con motore silenzioso a pistone, di facile manutenzione e di basso consumo energetico.

4.5 Piano Primo. Sala Conferenze (Aula seminari)

Nella sala dell'antico magazzino delle derrate agricole, sotto il tetto, si è collocata la sala adibita a conferenze e didattica formativa e seminariale, collegandola a terra sia con la scala sia con l'ascensore. Essa occupa circa la metà del piano primo. Il primo intervento prioritario è stato quello di rifacimento completo della copertura del tetto per rendere la sala adatta a tali funzioni e proteggerla dalle intemperie stagionali. Ciò in quanto, data la funzione agricola originaria, non era stata prevista alcuna coibentazione e protezione della copertura, realizzata su arcarecci con semplici tegole marsigliesi. Data la scarsa altezza dello spazio e la faticenza strutturale della copertura si sono dovuti prevedere interventi di consolidamento di ristretto spessore per non comprometterne la fruibilità. Per tali motivi – e per la decisione, concordata con la Direzione Regionale del Ministero dei BB.CC.AA. nella persona dell'Arch. Francesco Prosperetti che ha approvato e seguito tutti i lavori, di preservare le strutture antiche ritenute degne di conservazione – si è così prescelta la soluzione

di intervenire nel consolidamento solo con una intercalatura di capriate leggere di rinforzo tirantate, in acciaio Inox su apposito disegno, di scarso impatto visivo e che permettessero contestualmente la vista della struttura originaria, intesa come testimonianza di archeologia industriale. Questa è stata completamente così scaricata delle funzioni portanti, le quali sono state completamente affidate alla nuova struttura metallica a tiranti e dischi forati di collegamento. Per tale ragione si è dovuto adottare una nuova copertura molto leggera e di ridottissimo spessore, realizzata in pannelli coibentati con struttura a sandwich in lamiera piegata autoportante di rame, la quale costituisce anche la finitura a vista nell'intradosso e nell'estradosso del tetto.

Nella copertura è stata praticata, lungo il lato meridionale della falda, una apertura trasparente ad asola longitudinale, per sopperire alla scarsa illuminazione diurna della sala. Stessa asola di illuminazione è stata prevista nel corridoio/atricio lungo l'accesso dalle scale e dall'ascensore, a sottolineatura del percorso di accesso. Nella sala così ricavata sono stati progettati 80 ca. posti a sedere con poltroncine, di minimo ingombro. Nel fondale, sulla parete corta orientale, è stato sistemato un palco da conferenza; posteriormente è stato collocato lo schermo di proiezione multimediale. Nella sala sono previste due aperture di accesso e deflusso: una principale per l'ingresso dal corridoio/atricio (servito dalla scala e dall'ascensore) ed una secondaria di collegamento con la limitrofa saletta multimedia. La sala è stata progettata per accogliere tutti i presidi multimediali necessari per tali ambienti convegnistici, in rapporto alle esigenze previste.

4.6 Segreteria e Sala Multimediale

La metà del piano primo è adibita a servizi relativi all'attività convegnistica e didattica. In questa superficie sono stati disposti gli uffici della Segreteria convegnistica e didattica, con Archivio, ed una limitrofa Sala Multimediale adibita all'attività formativa ed informativa tramite postazioni Internet (n.7 postazioni, ampliabili), utile anche a servizio dei convegnisti. Questa è collegata direttamente all'Aula Seminari e contemporaneamente al corridoio/atricio di accesso dalle scale e dall'ascensore. Per la separazione della Segreteria/Archivio dalla Sala Multimediale – onde ottenere l'effetto di luminosità e trasparenza dei luoghi di lavoro e degli spazi di accoglienza ed aumentare la sensazione di ampliamento e percezione completa dello spazio architettonico, si è preferito evitare le consuete partizioni opache degli uffici, d'altronde tutti aperti al pubblico, preferendo invece delle partizioni completamente trasparenti e a mezza altezza. Esse sono state realizzate in cristallo stratificato di alto spessore, con porte scorrevoli per diminuirne l'ingombro; i telai autoportanti sono, per ragioni di robustezza strutturale, in acciaio inox spazzolato.

4.7 *Finiture delle superfici esterne*

Dopo aver liberato le facciate esterne dalle superfetazioni fatiscenti accumulate nel tempo (tettoie, depositi provvisori, impianti dismessi, ecc.), si è proceduto al recupero del disegno architettonico e compositivo originario dell'edificio, che denunciava un certo qual gusto estetico nei prospetti. Qui si è voluto ripristinare il delicato contrasto del paramento ad intonaco, di color pozzolana chiaro a grana grossa, intercalato da raffinate listature in cotto rosato, e riproporne il disegno compositivo dove consumato o rovinato da successivi interventi manutentivi o dal degrado del tempo. Dalle indagini stratigrafiche si è individuato un perseguito diverso cromatismo (in grigio chiaro) degli intonaci nei cantonali concavi e convessi di attacco dei vari corpi di fabbrica, che è stato debitamente ripristinato. I materiali di intonaco sono stati realizzati, secondo i criteri storici, a base di grassello di calce addittivato con pigmenti naturali.

Gli infissi esterni (finestre) – risultando oramai fatiscenti quelli preesistenti – sono stati previsti in ferro-finestra artigianale di robusta sezione, con apertura a wasistass verso l'interno, con cristallo antisfondamento e finitura a pittura bicomponente micacea, di ottima robustezza e praticità d'uso. Le nuove porte-finestre (ingressi) hanno invece una sezione maggiore per contenere i cristalli stratificati di protezione e sicurezza. Le inferriate storiche in ferro di protezione preesistenti sono state mantenute ed integrate dove mancanti, onde mantenere l'immagine storica dei prospetti esterni.

4.8 *Finiture superfici interne*

Anche negli interni si è scelto di restaurare ed integrare il disegno compositivo delle pareti verticali, che anche qui presentavano un delicato disegno a listature di cotto. Gli intonaci originari sono quindi stati ripristinati nella grana e nei toni cromatici dove consumati o rovinati da successivi interventi manutentivi o dal degrado del tempo. I materiali di intonaco sono stati realizzati anche qui a base di grassello di calce addittivato con pigmenti naturali.

Per i materiali degli orizzontamenti, molto rovinati, disomogenei, sgretolati e rappazzati, frutto di successivi interventi che ne hanno confuso l'unitarietà (se mai c'è stata), si è scelto di adottare una finitura omogenea e continua per creare un effetto di unitarietà degli spazi ed ampliare la percezione complessiva degli interni. Per la finitura dei pavimenti si è progettato quindi un materiale omogeneo, su base in cls. lisciato addittivato a resine e pigmenti naturali (tipo Dega-Carpet), dai toni del color cotto marezzato con gradevoli ed armonici effetti materici, il quale – oltre a garantire una discreta economicità di costi realizzativi e facilità di manutenzione e di igiene – permette di ottenere una superficie unitaria monolitica e senza giunti, adatta a coprire unitariamente gli indispensabili interventi strutturali di consolidamento statico dei solai.

Per i gradini della nuova scala è stato previsto l'uso della pietra locale (Pietra di Palizzi di cave viciniori) su struttura leggera metallica, con parapetti trasparenti in cristallo stratificato.

4.9 Percorsi verticali (scala ed ascensore).

La nuova e più ampia scala di salita, a norma, è stata prevista in struttura leggera sospesa ed autoportante in acciaio verniciato, intenzionalmente evidenziata e distaccata dalle murature preesistenti, con gradini aperti (con battuta salva-piede) e pedata realizzata in monolite di Pietra di Palizzi, con pianerottoli intermedi in cristallo stratificato acidato, per consentire la corretta illuminazione naturale degli spazi. I parapetti sono realizzati in lastre monolitiche dello stesso cristallo trasparente. L'ascensore è anch'esso previsto in struttura leggera di acciaio inox spazzolato, con pannelli di tamponamento trasparenti di cristallo.

4.10 Sistemazioni esterne e arredo urbano

Pur constatando la ristrettezza degli spazi di pertinenza esterna disponibili per l'edificio dell'ex Frantoio, evidentemente rurali e dimessi, si è comunque cercato di caratterizzare l'edificio con limitati interventi progettuali di sistemazione e di arredo del contesto limitrofo, al fine di evidenziarne le caratteristiche architettoniche e d'inserimento paesaggistico, meglio inserirlo nel contesto ambientale e fornire un minimo di servizi di vivibilità e di accoglienza esterna ai convegnisti ed ai visitatori del museo. La pavimentazione perimetrale prevista nel progetto si è resa tecnicamente indispensabile per la ridefinizione delle quote esterne dell'edificio rispetto al piano di campagna e per la protezione delle murature portanti dal ristagno d'acqua dal terreno. È stata quindi prevista la perimetrazione dell'edificio con una pavimentazione in lastre di pietra locale di tono chiaro, ripartita in specchiature da ricorsi in cotto antico accoltellato ad una testa, che richiama cromaticamente la listatura dei prospetti dell'edificio. Il materiale garantisce un inserimento completamente naturale dell'edificio nel contesto ambientale, unitamente ad una maggiore durabilità e funzionalità di manutenzione. Con gli stessi materiali si è provveduto alla ridefinizione dello spazio centrale esterno dell'ex aia dell'ex Frantoio, dove si è creata una piccola piazza interna per l'accoglienza e la sosta protetta dei visitatori, fornita di elementi di seduta in pietra, su disegno, al centro della quale si è disegnata una aiuola realizzata in laterizio che protegge e recupera una bella pianta preesistente di ulivo storico, sfruttandone la suggestiva ombreggiatura sulle zone di seduta. Contestualmente si è provveduto a progettare un nuovo sistema di illuminazione esterna inserendo faretti pavimentali a tenuta stagna,

che da terra illuminano con luce orientata e radente, le pareti perimetrali dell'ex Frantoio, ciò per garantire la sicurezza notturna e la sorveglianza dell'edificio nonché fornire un'adeguata valorizzazione scenografica monumentale nelle ore notturne, visibile dalla vicina S.S. 106 Jonica. Due elementi illuminotecnici a sfera luminosa diffusa, posti ai fianchi delle zone di seduta, completano l'arredo dell'area esterna dell'edificio.

L'intervento di restauro è stato condotto con intenzioni di semplicità ed economia di budget, preservando i criteri prevalenti della conservazione e valorizzazione dell'immagine storica del monumento, che si configura come un interessante reperto di archeologia industriale del secolo scorso. Una particolare attenzione è stata posta nella conservazione e documentazione delle tecniche di costruzione locali di tali manufatti rurali – come ad esempio la valorizzazione delle strutture lignee della copertura – intervenendo esclusivamente nelle indispensabili metodiche tecniche di funzionalizzazione dell'edificio al nuovo ruolo di struttura di servizio pubblico e sociale.

Appendice

Fig. 1. Bova Marina, Planimetria generale territoriale del comprensorio di San Pasquale



Fig. 2. Vista aerea del Parco Archeologico "ArcheoDeri" nella Vallata di San Pasquale

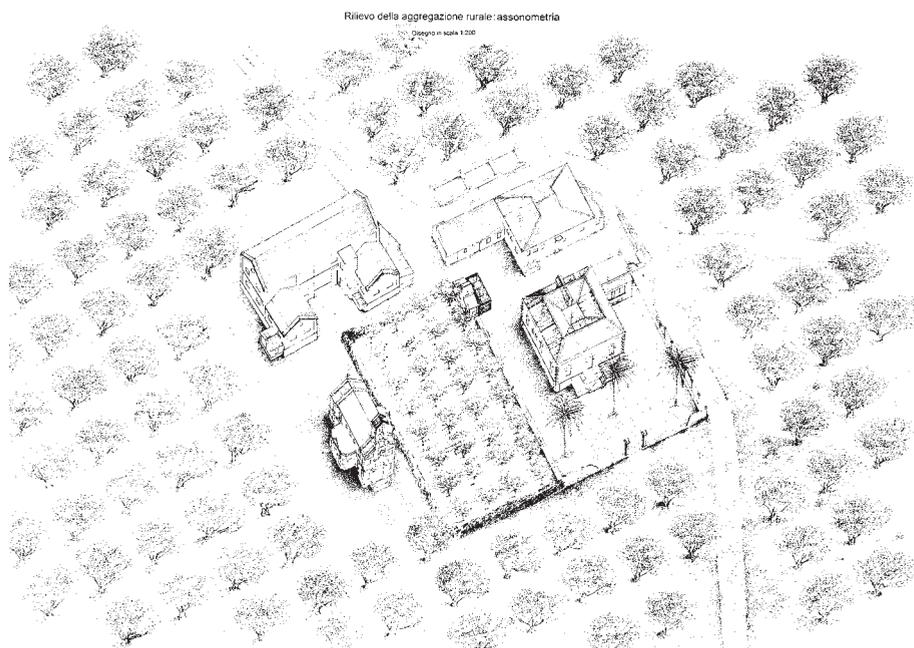


Fig. 3. Assonometria dell'aggregazione degli edifici del complesso rurale Nesci



Fig. 4. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, esterni

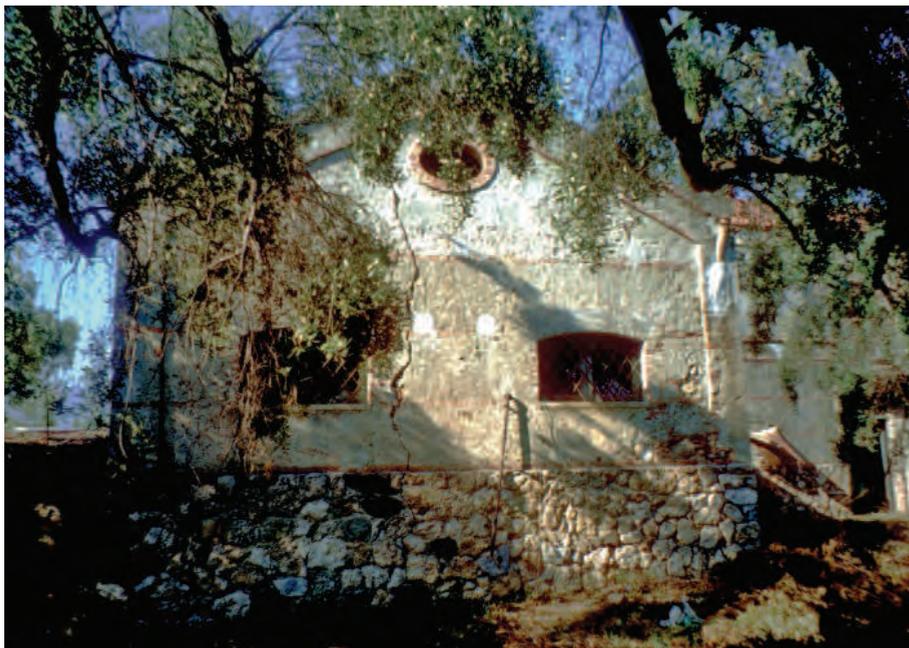


Fig. 5. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, esterni



Fig. 6. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, esterni



Fig. 7. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, interni



Fig. 8. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, interni



Fig. 9. Lo stato dell'edificio del Frantoio Nesci prima del restauro, interni

Rilievo dell'edificio "C": sezioni

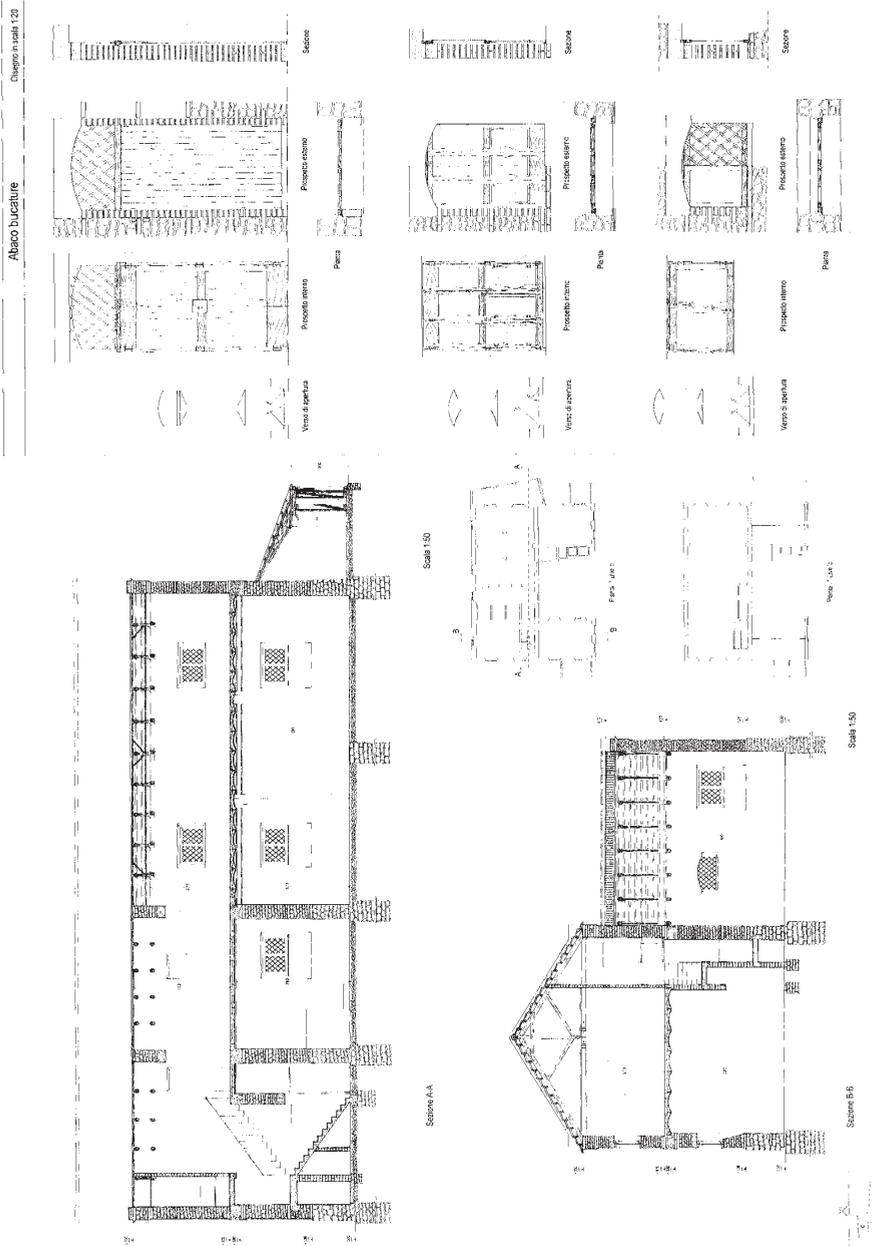


Fig. 10. Rilievo delle sezioni longitudinale e trasversale, abaco degli infissi

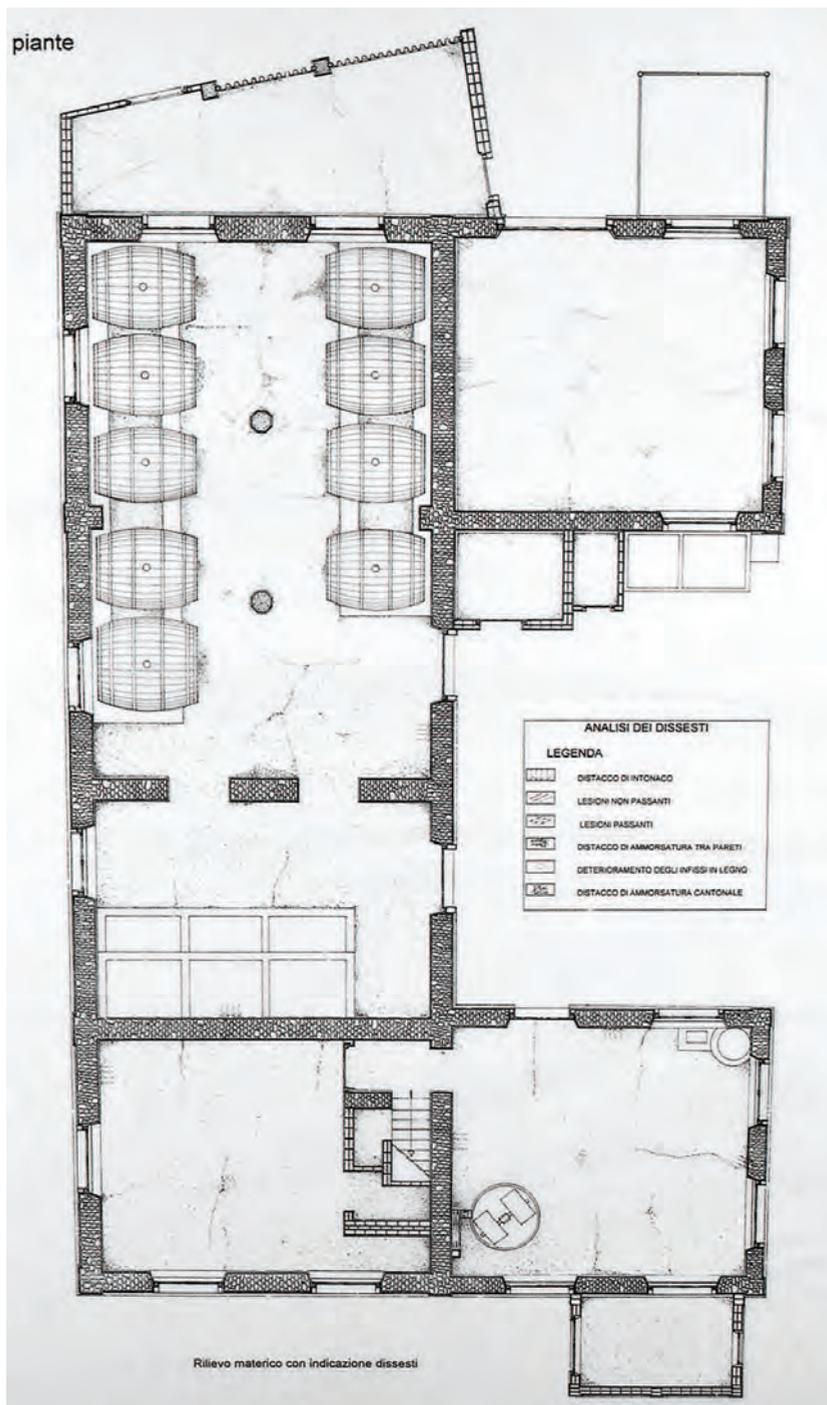


Fig. 11. Rilievo della pianta del Piano terra e degli arredi industriali



Fig. 12. Progetto di ristrutturazione del Piano terra

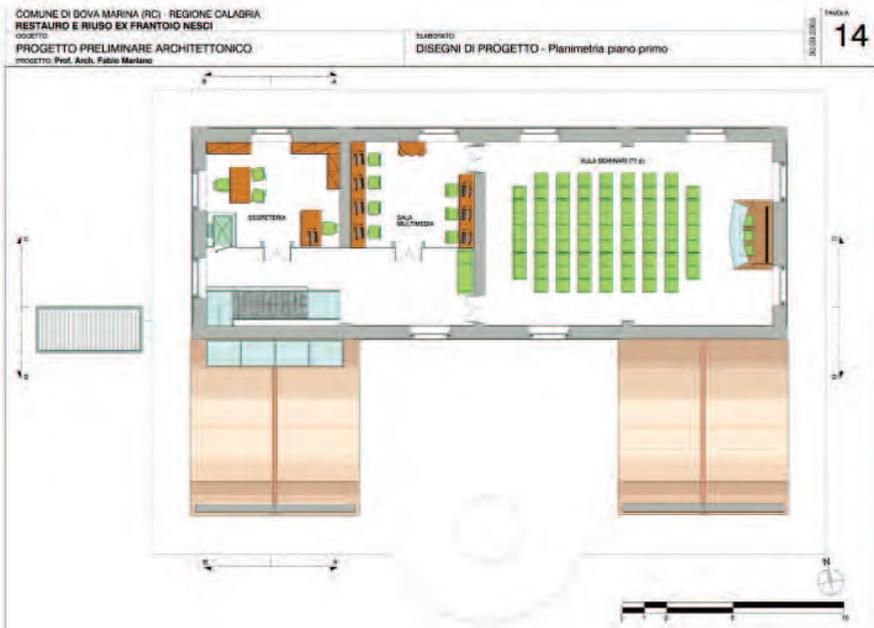


Fig. 13. Progetto di ristrutturazione del Piano primo

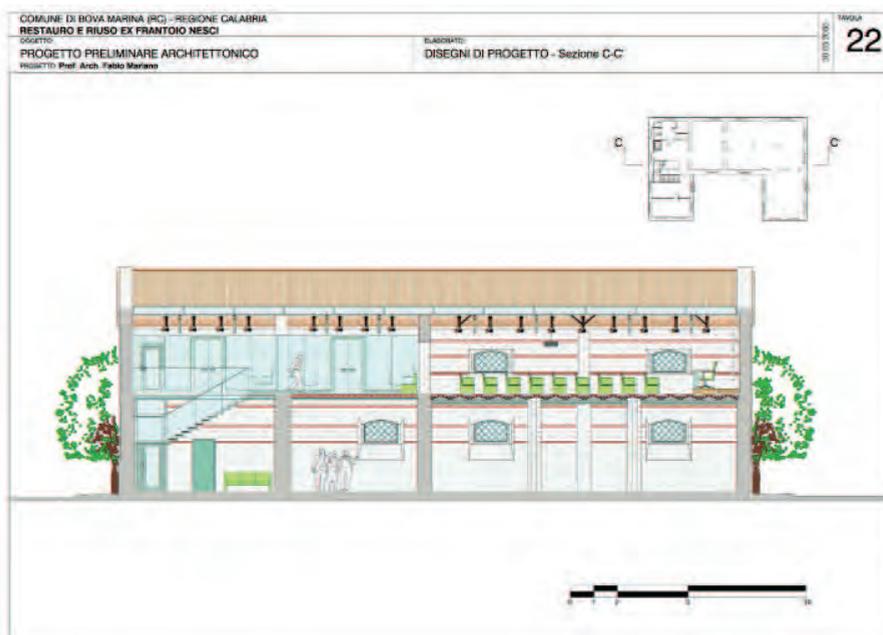


Fig. 14. Progetto di ristrutturazione, sezione longitudinale



Fig. 15. Progetto di ristrutturazione, prospetto laterale e sezione trasversale



Fig. 16. Rendering di progetto, vista esterna diurna



Fig. 17. Rendering di progetto, vista esterna notturna del Light design

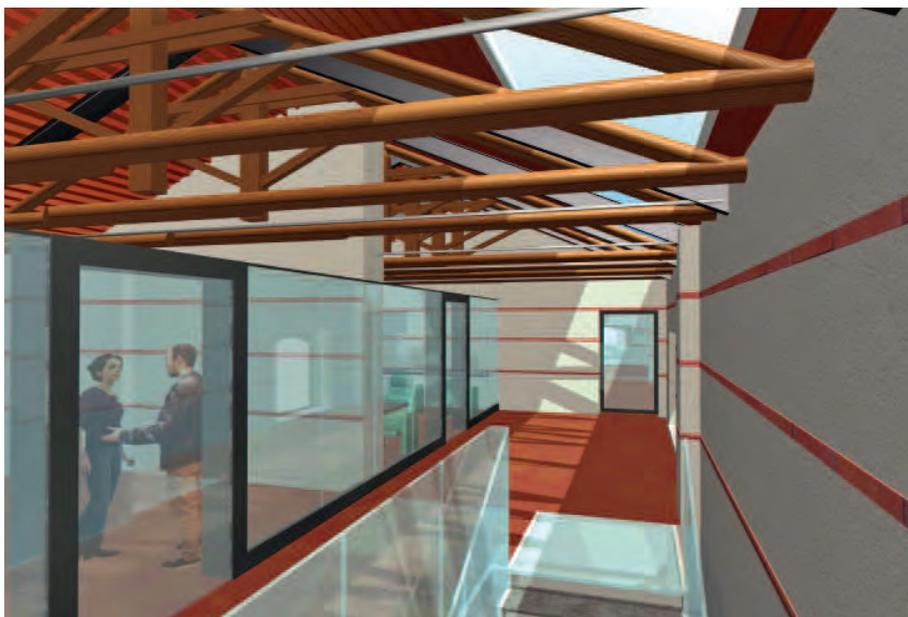


Fig. 18. Rendering di progetto, vista dell'atrio di distribuzione del primo piano



Fig. 19. Rendering di progetto, vista del salone dei convegni

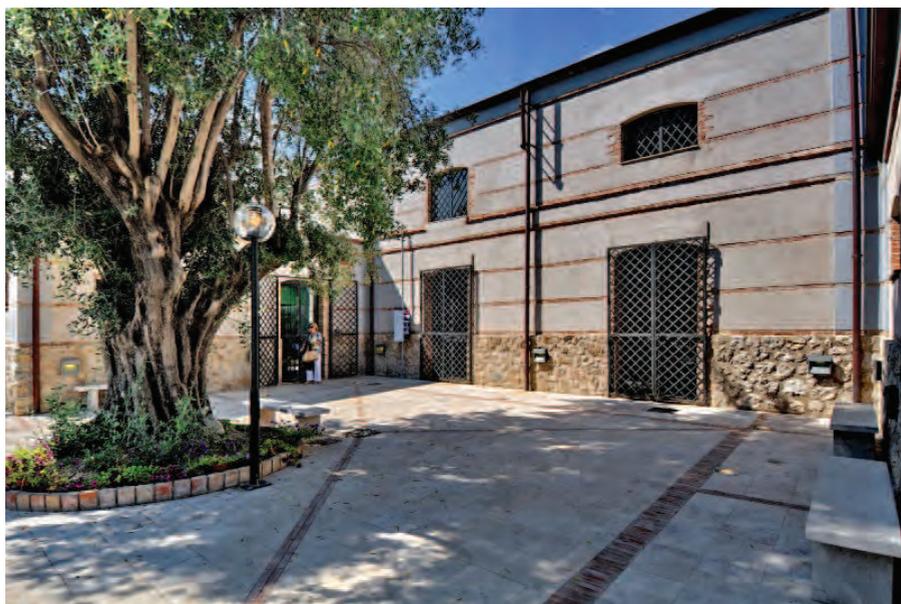


Fig. 20. La piazzetta esterna dopo il restauro



Fig. 21. Uno dei corpi laterali restaurato



Fig. 22. La nuova scala di collegamento e l'ascensore

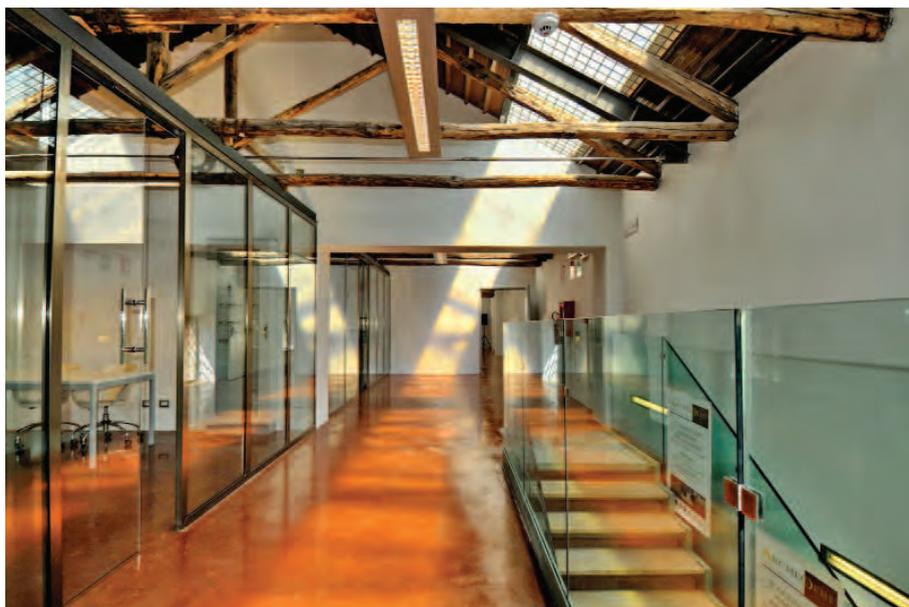


Fig. 23. L'atrio di distribuzione del primo piano dopo i restauri



Fig. 24. Gli uffici realizzati



Fig. 25. Vista dall'interno degli uffici



Fig. 26. Le nuove strutture di consolidamento del tetto



Fig. 27. Il nuovo salone dei convegni



Fig. 28. Scorcio dell'allestimento della nuova Sala del Museo della Cultura Ebraica in Calabria

Cibo, Cultura, Paesaggio. Strategie di marketing territoriale per la Valdaso: presupposti teorici ed evidenze empiriche

Concetta Ferrara *

Abstract

Partendo dal dibattito, supportato dall'Unesco, sul valore culturale delle tradizioni alimentari e delle produzioni locali tipiche, l'elaborato avanza alcune proposte per un programma di sviluppo sostenibile per la valle del fiume Aso, un'area delle Marche meridionali che individua nella campagna e nelle produzioni agricole tradizionali i suoi principali tratti distintivi. Dopo aver fatto luce sui temi del valore di produzione del patrimonio culturale e del *made in Italy* e sulle potenzialità dei prodotti *place specific*, il contributo rivolge l'attenzione alle peculiarità e risorse del territorio della Valdaso, mediante il ricorso combinato agli strumenti della *desk* e della *field research*, ponendo particolare attenzione al tema della percezione e della consapevolezza, presso chi vive e opera in Valdaso, del valore del "*made in Valdaso*". L'elaborato si conclude con la definizione di una serie di proposte di marketing territoriale orientate al trinomio "Cibo-Cultura-Paesaggio", individuando, quindi, nei prodotti tipici locali un elemento trainante di sviluppo e dimostrando che il successo di un territorio dipende dalla capacità di individuare le strategie più congeniali alle sue specificità.

* Concetta Ferrara, Specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: concetta.ferrara3@gmail.com.

Starting from the debate, supported by UNESCO, on the cultural value of gastronomic traditions and local products, this paper aims to propose some guidelines for a sustainable development plan for Valdaso, an Italian area located in the South of the Marche region. Countryside landscape and traditional local food are two strong elements of this place identity. After highlighting the meaning of “production value” and “Made in Italy” and the potential of place-specific products in terms of identity construction, this essay tries to identify the Valdaso’s most distinctive characters and assets, through desk and field research, with a particular focus on the perception and awareness of “made in Valdaso” by local people and stakeholders. The research concludes with a list of possible suggestions to market local products, with orientation to the three keystones “Food-Culture-Landscape”, which seem to find in place-specific products an important development vehicle. This would show that local success depends on the ability to identify the strategies that are more tailored to its assets.

1. *Introduzione*

Negli ultimi anni le tradizioni alimentari e le produzioni tipiche¹ hanno assunto una considerevole importanza, configurandosi sempre più come un oggetto di studio privilegiato attraverso il quale leggere e comprendere pagine di microstoria altrimenti sconosciute². Ogni società, in ogni contesto storico, infatti, tende a investire il cibo di «valori e di significati extra-nutrizionali, alle cui basi agiscono complessi e contraddittori processi sociali, culturali ed economici»³.

Tale attenzione trova i suoi presupposti storici e culturali nel profondo rivolgimento di valori del secondo dopoguerra, che ha interessato anche la nozione di cultura⁴: nel momento in cui vengono privilegiate le fonti storiche orali non intenzionali e non monumentali e prevale l’interesse per la storia sociale e per la cultura materiale, si inizia a comprendere che «il mangiare è un fatto culturale»⁵ e che alcuni cibi, indipendentemente dalla loro funzione

¹ Per prodotto tipico, *stricto sensu*, si intende un prodotto che in virtù del suo legame con la tradizione e con il territorio di origine, sulla base delle normative comunitarie, ha ottenuto una o più certificazioni (Carboni, Quaglia 2001; Altilli 2010). Dal punto di vista giuridico, il D.M. 9 aprile 2008 ha definito i prodotti agroalimentari tipici come «espressione, oltre che dell’inventiva, dell’ingegno e del processo di evoluzione socio-economica delle collettività territoriali italiane, anche delle tradizioni e della cultura delle regioni, delle province e in genere delle comunità diffuse sul territorio italiano» (art. 1).

² Unesco 2003.

³ Seppilli 1994, p. 11.

⁴ Montella 2012.

⁵ Cicerchia 2010, p. 8.

nutritiva, veicolano significati essenziali, «in termini di socialità, familiarità, condivisione, ritualità, gioia e lutto, età della vita, ciclo delle stagioni, identità»⁶.

La multidimensionalità delle tradizioni alimentari trova un'altra fondamentale declinazione nel rapporto che i prodotti agroalimentari hanno con il loro territorio di origine: il concetto di "cibo del territorio", ponendosi come veicolo di tradizione e memoria, non arricchisce soltanto i prodotti agroalimentari, ma crea un enorme valore anche per gli stessi territori, che trovano nei propri prodotti una significativa componente identitaria. Il *made in*, ovvero l'eredità culturale (saperi e conoscenze stratificate, tecniche e processi produttivi, ecc.) connessa al contesto di produzione, sedimentatasi nel tempo e trasmessa di generazione in generazione all'interno di una comunità, riveste un ruolo centrale nella definizione di quel sentimento di appartenenza che il singolo ha nei confronti della comunità di cui fa parte. Tutto ciò assume un valore ancora più determinante nel caso delle tradizioni e delle produzioni agroalimentari tipiche, in virtù della loro capacità strutturale di comunicare e mantenere in vita il legame con il vissuto sociale, culturale, religioso, ecc. di una collettività⁷.

Ma c'è di più. La consapevolezza di tutelare, attraverso il rispetto dei processi e dei luoghi di produzione, non solo il prodotto ma l'identità della stessa collettività ha una serie di decisive ricadute anche sul piano economico-produttivo: alla base del successo di un'impresa, oltre ai tradizionali fattori, si pone una serie di altri elementi di natura immateriale, quali il capitale umano, il capitale sociale e il capitale simbolico⁸. In questo contesto, il *made in* costituisce un fattore produttivo immateriale decisivo. Nello specifico alle tradizioni alimentari può essere riconosciuto un valore di produzione di elevato interesse commerciale. Appurato, infatti, che le produzioni agroalimentari tipiche sono contraddistinte da almeno tre peculiarità/potenzialità, consistenti nella loro natura *place e time specific* e nell'essere il risultato di un processo produttivo dalle significative ricadute economiche, ad esse può essere attribuito un ruolo trainante nell'ambito di una proposta di valorizzazione complessiva di un territorio⁹.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Paolini 2000 e 2002.

⁸ Sacco 2004.

⁹ Essendo i prodotti tipici contraddistinti da uno stretto legame con il territorio che li produce (*place specific*), una valorizzazione consapevole e sistematica degli stessi permetterebbe di esplicitare il valore economico, storico, sociale, civile e complessivamente culturale che contraddistingue il paesaggio rurale in cui il processo produttivo ha luogo; ne verrebbe percepita l'utilità e, in ultima istanza, ne sarebbe tutelata la sopravvivenza. Inoltre, considerato il legame privilegiato che i prodotti tipici hanno con la storia, in virtù della loro natura di testimonianze tangibili di saperi, conoscenze e tradizioni sedimentatesi nel tempo (*time specific*), attraverso la loro tutela e promozione si riuscirebbe anche nella valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale che contraddistingue un territorio. Essendo, infine, le produzioni agroalimentari tipiche il risultato di un processo produttivo dalle consistenti ricadute economiche, nel valorizzarle

Partendo da questi presupposti, dopo aver fatto luce attorno ai concetti di valore di produzione del patrimonio culturale e di *made in Italy*, rapportandoli alle potenzialità sociali, culturali ed economiche delle produzioni agroalimentari tipiche, il contributo prende in esame il caso della valle dell'Aso, un'area territoriale contraddistinta da una vocazione produttiva agricola molto forte, e ne illustra le peculiarità, studiando le potenzialità connesse alla predisposizione di una strategia di marketing territoriale incentrata sul trinomio "Cibo-Cultura-Paesaggio", che individui, cioè, nelle produzioni agroalimentari tipiche un elemento trainante di sviluppo.

2. Il valore di produzione del patrimonio culturale

La cultura materiale e immateriale, ereditata e tramandata nel tempo mediante un oggetto, un luogo, una memoria, può rappresentare, a diversi livelli e con modalità differenti, un fattore produttivo di rilevanza tale da svolgere un ruolo centrale nell'ambito di processi produttivi e di innovazione non solo culturale ma anche economica.

La forma più semplice in cui si esplica tale valore di produzione consiste nell'uso privato che una singola persona può fare dello *stock* di capitale culturale di cui una nazione e, genericamente, il contesto in cui si opera, offre¹⁰. A un livello più alto si colloca il valore di produzione che il patrimonio culturale, materiale e immateriale, è in grado di generare per le imprese, da ricercare in un fattore produttivo immateriale che, in questo caso, non implica la privatizzazione (o il consumo) di un bene e/o di una risorsa e che, più propriamente, afferisce alla dimensione identitaria e simbolica, consistente nell'inclusione nei processi produttivi di una serie di valori e saperi che appartengono a un'eredità storica locale riconosciuta come tale dalla collettività¹¹. Tale capitale simbolico genera valore per il prodotto poiché ne arricchisce il "paniere di attributi"¹², ma anche per l'impresa, perché rafforza la *corporate identity*, la professionalità e la coesione sociale interne e, in ultima battuta, la *corporate image*, mediante il potenziamento e la diffusione di un *brand* riconoscibile. L'eredità culturale

si garantirebbe lo sviluppo e il rafforzamento del sistema produttivo agroalimentare da cui hanno origine. Tale approccio, in virtù della sua capacità di considerare e conciliare variabili e peculiarità di diversa origine e di soddisfare i bisogni fondamentali di una molteplicità di soggetti (*policy makers*, produttori, consumatori, popolazione residente, turisti, ecc.), senza compromettere, ma addirittura favorendo, la possibilità delle generazioni future di fare altrettanto, trova nel concetto di sostenibilità e negli obiettivi dello sviluppo sostenibile un presupposto imprescindibile (Sciarelli 1998; Cicerchia *et al.* 2006; Lanza 2006; De Carlo, Caso 2007; Cicerchia 2009).

¹⁰ Montella 2009, p. 114.

¹¹ Sacco 2004, p. 12.

¹² Montella 2009, p.115.

connessa al patrimonio culturale storico, infine, è in grado di generare valore anche e soprattutto per i territori, per il fatto che il capitale di saperi, conoscenze e tradizioni impiegato nella realizzazione di un prodotto ha una connotazione *place specific*, ovvero si configura come espressione materiale, economicamente e commercialmente rilevante, di una serie di vicende storiche, culturali e sociali che hanno contraddistinto nel tempo il territorio in cui un dato prodotto è realizzato¹³.

2.1 *Il made in Italy*

Genericamente si parla di *made in Italy* solo per quei prodotti realizzati principalmente in Italia¹⁴. Per quanto decisivo nell'individuazione dei prodotti *made in*, il luogo di produzione deve essere associato ad un secondo fattore, il cosiddetto "*country effect*"¹⁵, secondo il quale l'identità che contraddistingue un determinato paese si riflette sui prodotti realizzati al suo interno e sulla percezione che i consumatori hanno di essi. Il *made in*, quindi, può essere definito come «l'effetto, sul piano dell'immagine, che un prodotto, ma anche una marca, può ricevere dal fatto di essere considerato proveniente da un certo paese»¹⁶. I prodotti che meglio di altri riflettono l'identità dell'Italia, generalmente identificata come la nazione del bello, del buon gusto e della creatività, possono essere ricondotti a tre macrocategorie: si tratta delle cosiddette "tre F del *made in Italy*"¹⁷, ovvero *Fashion* (tessile, abbigliamento e accessori), *Furniture* (arredamento e design) e *Food* (cibo e bevande)¹⁸.

Il concetto di *made in Italy* e l'insieme dei valori ad esso correlati prendono forma a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, ma è soltanto all'inizio degli anni Ottanta che le specializzazioni manifatturiere che meglio di altre rendevano riconoscibile l'Italia nel mondo iniziano ad essere concepite in modo unitario. Per molto tempo infatti, in Italia, in virtù del persistere di un modello di sviluppo che mirava a riproporre le stesse dinamiche economiche e produttive di paesi come la Francia e la Germania, ai settori tradizionali è stata riservata una scarsa attenzione e il *made in Italy*, quando contemplato¹⁹, è stato considerato alla stregua di un fenomeno di costume. Solo negli anni Novanta,

¹³ Ivi, p. 116.

¹⁴ Fortis 2005; Plechero, Rullani 2007; Bucci *et al.* 2011; Cristofaro 2011; Secchi 2012.

¹⁵ Codeluppi 2011, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ Secondo un'altra classificazione possiamo parlare delle cosiddette "quattro A dell'eccellenza manifatturiera italiana", riferibili ad Abbigliamento, Arredamento, Alimentare e Automobile (Fortis 2005, p. 47).

¹⁹ Per i primi studi intorno ai settori tradizionali e alle potenzialità del *made in Italy* si vedano: Prodi 1966; Becattini 1979; Fuà 1980.

con la piena affermazione, a livello mondiale, delle specializzazioni del *made in Italy*, la percezione di questo fenomeno da parte dell'opinione pubblica è divenuta più consapevole e l'espressione *made in Italy* ha iniziato a configurarsi come un marchio collettivo in grado di richiamare alla mente l'esclusività delle produzioni, la creatività imprenditoriale e uno stile di vita tipicamente italiani²⁰.

2.2 *Le potenzialità dei prodotti agroalimentari made in Italy*

I prodotti agroalimentari tipici si configurano come i prodotti *made in Italy* più ricchi di potenzialità. Come tutti i prodotti *made in Italy*, anche i prodotti tipici sono caratterizzati da una serie di componenti simboliche e sociali²¹, che costituiscono il *brand* "Italia" ma, in virtù di uno stretto legame con il paesaggio, «manifestazione più organica e completa di bene culturale, contestualizzata a livello geografico e storico»²² e strumento privilegiato di lettura del passato²³, essi si arricchiscono di almeno tre peculiarità, sconosciute agli altri prodotti *made in Italy*: il consumo di prodotti tipici si configura come un'esperienza che, al soddisfacimento dei normali bisogni e desideri, associa i tratti di originalità, identità e autenticità²⁴, che sembrerebbero non comparire tra le motivazioni al consumo degli altri prodotti *made in Italy*. L'originalità delle produzioni agroalimentari tipiche risiede nel loro essere manifestazione tangibile di immaterialità, ovvero di tutte le vicende sociali, politiche e culturali che nei secoli hanno influenzato gli usi e le abitudini alimentari²⁵. Le produzioni agroalimentari tipiche, dunque, mantenendo in vita processi produttivi tradizionali e/o utilizzando materie prime di cui il presente sta perdendo memoria, nel garantire la sopravvivenza di una tradizione alimentare, riconducono alle sue origini, facendo luce sui fattori storici, sociali ed economici da cui ha preso vita. In quanto testimonianza materiale delle tradizioni alimentari tramandate nei secoli, i prodotti tipici e le tecniche e pratiche produttive ad essi associate sono inoltre contraddistinti da una forte componente identitaria. Il consumo di prodotti agroalimentari tipici provocherebbe nel consumatore una sorta di "empatia" ("*principle of incorporation*"²⁶), dapprima con gli stessi prodotti, mediante la percezione della qualità del cibo consumato e, successivamente, con il contesto culturale da cui i suddetti prodotti hanno avuto origine²⁷. Le

²⁰ Fortis 2005, pp. 35-39.

²¹ Bessière 1998, p. 23.

²² Golinelli 2012, p. XVII.

²³ Sereni 1982.

²⁴ Bessière 1998; Groves 2001; Lipovetsky 2007.

²⁵ Camporesi 1980; Braudel 1982; Flandrin 1994; Grappe 2006.

²⁶ Fishler 1993.

²⁷ Bessière 1998, p. 24.

tradizioni enogastronomiche e le produzioni agroalimentari tipiche, in virtù del loro stretto legame col luogo di produzione, rispecchiano la società che vive in quel luogo, la mentalità dei suoi membri e tutte le dinamiche storiche e sociali connesse; per questo motivo, attraverso il consumo dei prodotti di un territorio, il singolo non soltanto fa esperienza della cultura di un territorio, rapportandosi all'identità storica, sociale e culturale che lo contraddistingue, ma rafforza la sua percezione dell'identità di quel luogo e, nel caso della comunità residente, il senso di appartenenza ad esso²⁸. L'altro tratto distintivo delle produzioni agroalimentari tipiche risiede nella semplicità e genuinità dei processi produttivi e delle materie prime utilizzate. Nel contesto attuale, sempre più caratterizzato dalla ricerca di testimonianze concrete e autentiche del passato²⁹, la genuinità delle produzioni rappresenta, per il consumatore medio, la garanzia che un prodotto è testimonianza effettiva del contesto storico-culturale originario³⁰. In aggiunta, i prodotti agroalimentari tipici, nel momento in cui sono riconosciuti come componenti significative dell'identità culturale di un territorio, sono in grado di generare un valore economico-commerciale di non poco conto³¹. Crescente³², infatti, è il numero di coloro che, mossi dal desiderio di fare esperienza delle culture locali e delle tradizioni del passato, vanno alla ricerca di quei prodotti in grado di veicolare un patrimonio di tipo *place specific*. Le potenzialità economico-commerciali dell'agroalimentare si manifestano in misura maggiore nel settore turistico, relativamente al quale le produzioni agroalimentari tipiche possono generare un valore di produzione unico, sconosciuto agli altri comparti del *made in Italy*. Con la recente diffusione del cosiddetto turismo tematico, sempre più frequente è diventato il turismo enogastronomico, che individua l'obiettivo del viaggio nel luogo di produzione del prodotto tipico e che normalmente ha luogo in agriturismi, aziende agricole, punti vendita specializzati, ecc.³³.

²⁸ Tamma 2007; Sims 2009.

²⁹ Fabris 2003; Ferrari, Adamo 2006.

³⁰ Bessièrè 1998, p. 28.

³¹ Tefler, Wall 1996; Handsbuch 2000.

³² Un'indagine condotta da ISMEA nel 2006 intorno agli acquisti domestici delle famiglie italiane per l'anno 2005 mette in luce che, a fronte di una diminuzione della spesa per i consumi alimentari (si è passati dal 18,3% della spesa complessiva del 1992 al 14% del 2005), le uscite destinate ai consumi di prodotti DOP e IGP è rimasta pressoché invariata, attestandosi attorno ai due milioni di euro (ISMEA 2006).

³³ Questa forma di turismo è cresciuta in modo considerevole per tutti gli anni Novanta, fino agli anni Duemila, quando in un contesto di generale recessione economica, si è assistito ad una diversificazione talmente intensa da dar vita a un'ampia galassia di situazioni territoriali, spesso anche di piccole dimensioni. Nello specifico, nel 2009 il solo comparto vitivinicolo ha goduto della partecipazione di più di 20 milioni di italiani; tra questi, 17 milioni hanno preso parte a sagre enogastronomiche, 13 milioni hanno visitato cantine, 8 milioni hanno seguito i percorsi indicati dal movimento Strade del Vino e 5 milioni hanno scelto il ristorante in base alla qualità e varietà dei fini offerti (Censis 2010).

Tra i prodotti *made in Italy*, i prodotti agroalimentari si configurano come lo strumento più efficace per fronteggiare i rischi della globalizzazione: favorendo, mediante un approccio “glocale”³⁴, l’interazione tra fattori globali e internazionali e fattori nazionali, regionali e locali, le produzioni agroalimentari tipiche valorizzano le specificità alimentari di ciascun territorio, marginalizzando, al tempo stesso, i rischi connessi a un’alimentazione standardizzata, industriale e uguale in tutto il mondo³⁵ e piazzandosi sia sul mercato globale³⁶ che sui tanti mercati locali altrimenti non raggiungibili³⁷.

Un’enorme opportunità risiede, inoltre, nella possibilità di promuovere, sia direttamente che indirettamente, uno sviluppo turistico improntato alla sostenibilità: le produzioni agroalimentari tipiche stimolano l’attività agricola tradizionale, accrescono l’autenticità dei prodotti, rafforzano l’attrattiva turistica e l’immagine del territorio, accrescono presso la comunità locale il sentimento di orgoglio e appartenenza al luogo di residenza e rafforzano l’economia locale anche attraverso la creazione di posti di lavoro, con effetti positivi sulla coesione sociale. In questo modo, il paesaggio acquista nell’ambito delle politiche di marketing territoriale e/o turistico un ruolo assolutamente centrale, in quanto si qualifica come decisivo fattore di produzione e *driver* di vantaggio competitivo per tutti i prodotti distintivi di un contesto geografico e, in particolare, per le produzioni agroalimentari tipiche³⁸.

3. *Il caso della Valdaso*

Nella valle del fiume Aso³⁹ è possibile individuare una serie di peculiarità congeniali alla predisposizione di un modello di sviluppo territoriale e turistico orientato al trinomio “Cibo-Cultura-Paesaggio”. Innanzitutto, quest’area si configura come uno dei più significativi esempi marchigiani di regione naturale, in virtù soprattutto della sua natura di entità territoriale per buona parte ancora incontaminata. A questa connotazione prevalentemente naturale si associano una significativa componente storico-culturale e una

³⁴ Fabris 2003, pp. 154-157.

³⁵ Scepti, Petrillo 2012, p. 249.

³⁶ A tale riguardo l’esigenza di potenziare le strategie di promozione e distribuzione dei prodotti all’estero si configura come decisiva.

³⁷ Foglio 2004, p. 33.

³⁸ Golinelli 2012, p. XVII.

³⁹ Con il toponimo Valdaso (o Valle dell’Aso) si fa riferimento a quella fascia di terra delle Marche centro-meridionali attraversata dall’Aso, un fiume di media portata che, scorrendo parallelamente agli altri corsi d’acqua della regione, da Foce di Montemonaco fino alle spiagge di Pedaso, definisce un bacino fluviale lungo circa 58 chilometri con una superficie complessiva di 279 Km² e uno spazio vallivo che, dal punto di vista amministrativo, abbraccia le provincie di Ascoli Piceno e Fermo (Bevilacqua 1972; Egidi 1997).

vocazione economico-produttiva prevalentemente agricola: la valle dell'Aso, infatti, è contraddistinta, per la gran parte, da piccoli borghi fortificati, immersi in un contesto paesaggistico che individua nella campagna e nelle produzioni agricole tradizionali (prevalentemente vini tipici e frutta) le sue principali risorse. Queste peculiarità rivestono un ruolo determinante nella definizione di una strategia di marketing territoriale che, individuando nelle produzioni agroalimentari tipiche l'elemento trainante di un complessivo processo di valorizzazione del territorio, riesca non soltanto ad aggirare alcune problematiche che contraddistinguono, quasi strutturalmente, la valle, ma anche ad esplicitare i valori, non solo culturali, insiti nel paesaggio agrario e nel patrimonio culturale materiale e immateriale.

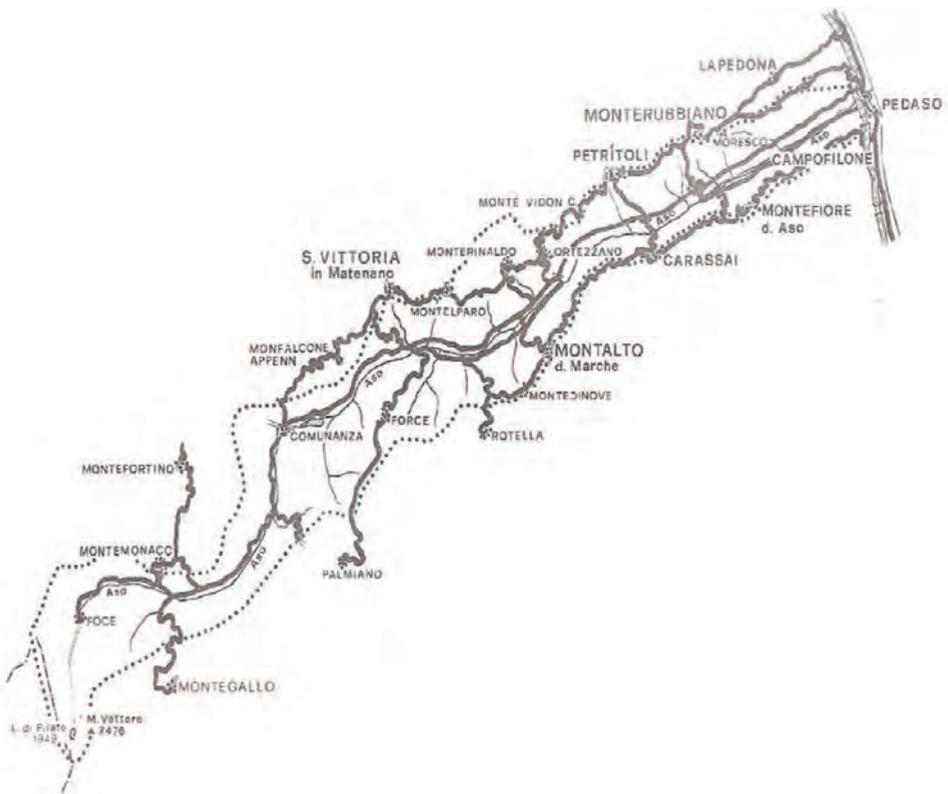


Fig. 1. Il corso del fiume Aso (Fonte: Egidi 1985, p. 335)

3.1 Metodologia della ricerca

Il territorio della Valdaso è stato oggetto di uno studio complessivo finalizzato a conoscerne le peculiarità geomorfologiche, sociali, produttive, storico-artistiche, archeologiche, ecc. e ad analizzare e misurare la percezione e il livello di consapevolezza, diffusi presso la popolazione, circa le potenzialità socio-culturali ed economico-commerciali delle produzioni agroalimentari “*made in Valdaso*”.

Nello specifico, mediante il ricorso combinato agli strumenti della *desk* e della *field research*, l’analisi del territorio è stata condotta sulla base di tre distinti ma complementari livelli di ricerca: la ricognizione della letteratura esistente, l’analisi di dati statistici disponibili sul territorio oggetto di studio e un’indagine empirica vera e propria. Relativamente al primo livello di indagine l’attenzione è stata rivolta all’individuazione delle peculiarità geomorfologiche, sociali, produttive, storiche, artistiche e culturali della Valdaso; la ricognizione statistica, invece, è consistita nell’esame e nella rielaborazione dei dati Istat esistenti, con l’intento di definire le caratteristiche della popolazione e avere un quadro chiaro riguardo al sistema economico-produttivo che contraddistingue quest’area; l’indagine empirica, infine, ha avuto il principale obiettivo di verificare l’esistenza e misurare l’entità della consapevolezza, presso chi vive e opera in Valdaso, circa le potenzialità culturali ed economiche connesse al paesaggio agrario e alle produzioni tipiche. I punti di vista scelti per indagare il tema della consapevolezza del valore di produzione connesso al “*made in Valdaso*” hanno riguardato diversi ambiti, a partire da quello istituzionale, rappresentato dagli amministratori pubblici che, a più livelli, operano sul territorio della Valdaso, passando per gli imprenditori agricoli e agroalimentari, che si relazionano quotidianamente con le peculiarità agricole e le potenzialità produttive e di sviluppo di questo territorio, fino alla popolazione residente, la cui percezione delle potenzialità del “*made in Valdaso*” è stata indagata indirettamente, considerando le attività di associazioni culturali e di tutela e valorizzazione del paesaggio della Valdaso; un’attenzione particolare è stata, inoltre, rivolta alle scuole del territorio e all’eventuale esistenza di programmi di educazione al paesaggio e a un’alimentazione che contempra il consumo di prodotti genuini e legati al territorio⁴⁰. L’indagine empirica, condotta nell’arco

⁴⁰ La scelta di indagare anche il punto di vista degli istituti scolastici è mossa dalla consapevolezza secondo cui alla scuola compete il compito di accrescere il capitale personale di ciascun individuo, favorendo la formazione e il consolidamento di quelle preferenze di comunità che sono alla base del riconoscimento della meritorietà del patrimonio culturale storico materiale e immateriale e della loro salvaguardia e valorizzazione (Montella 2009, p. 51).

di tre mesi (da novembre 2012 a gennaio 2013) ha prodotto 16 questionari⁴¹ e 4 interviste⁴².

3.2 *Analisi SWOT del sistema Valdaso*

Spostando l'attenzione dal sistema territoriale Valdaso al contesto esterno e ai relativi sovrasisemi di riferimento, emerge un quadro complessivamente positivo e ricco di opportunità (diffusione di nuovi modelli di vacanza e di destinazioni turistiche sconosciute ai flussi tradizionali⁴³, maggiore consapevolezza riguardo ai temi dello sviluppo sostenibile⁴⁴ e definizione di comportamenti di consumo più critici e responsabili⁴⁵, aumento della domanda di prodotti tipici⁴⁶, diffusione di strategie di valorizzazione delle produzioni tipiche orientate alla dimensione "glocale"⁴⁷, ecc.) che, però, devono rapportarsi ad una serie di criticità e minacce (competizione di destinazioni turistiche più attrattive, diffusione di stili di vita e alimentazione sempre più globalizzati e standardizzati, contrapposti all'attività di movimenti di contro-cultura che, nel promuovere stili di vita e alimentazione alternativi, rischiano di dar vita a comportamenti di acquisto e alimentazione troppo elitari⁴⁸). Tali limiti, mediante opportune strategie di intervento che tengano conto delle specificità e potenzialità del sistema di riferimento possono essere abilmente fronteggiati. A tale riguardo, l'attività di studio, ricognizione e indagine empirica condotta sul territorio della Valdaso è stata finalizzata a individuare punti di forza e debolezza in modo da poter trasformare i sopra

⁴¹ Il questionario, rivolto ad un campione di imprese agroalimentari presenti sul territorio della Valdaso, con una particolare attenzione per la produzione di frutta e derivati (conserve, confetture, succhi, ecc.), è il risultato della parziale rielaborazione di un questionario standardizzato, realizzato in occasione di una ricerca che ha indagato il ruolo del paesaggio e del patrimonio culturale come fattori di vantaggio competitivo per le imprese di prodotti tipici di tutto il territorio marchigiano (Cerquetti, Montella 2012). In questo caso, complessivamente, tra novembre 2012 e gennaio 2013, sono state contattate 40 aziende e sono stati raccolti 16 questionari.

⁴² Le interviste sono state rivolte alla direttrice dell'Istituto Scolastico Comprensivo di Monterubbiano e a tre amministratori pubblici attivi a diversi livelli sul territorio della Valdaso (Vicepresidente e Assessore della Regione Marche, con deleghe alla caccia e pesca sportiva, alle politiche comunitarie, all'agricoltura, allo sviluppo rurale, all'agriturismo, alla zootecnica, alla forestazione, all'industria agroalimentare, all'alimentazione e alla bonifica, l'Assessore della Provincia di Fermo al turismo, all'agricoltura, al patrimonio e all'edilizia scolastica e il Sindaco di Montefiore dell'Aso e attuale presidente dell'Unione Comuni Valdaso).

⁴³ Elmont 1995; Taiti 2007; Baldassarre 2010.

⁴⁴ Inskip 1991; Lanza 1997; Cicerchia 2004; Fiocca, Sebastiani 2009; Sims 2009.

⁴⁵ Petrini 2005; Petrini, Padovani 2006; Sims 2009.

⁴⁶ Fabris 2003; Fortis 2005.

⁴⁷ Rullani 1997; Varaldo 1999; D'Amico 2002 e 2004; Marino 2005; Pencarelli 2005; Ravazzoni 2005; Pencarelli, Forlani 2006.

⁴⁸ Sebastiani *et al.* 2011.

citati vincoli e criticità provenienti dal contesto esterno in occasioni di crescita e sviluppo per l'intera regione.

3.2.1 *Punti di forza (reali e potenziali)*

Tra i punti di forza che contraddistinguono la Valle rientra una considerevole disponibilità di *stock* culturale materiale e immateriale. Innanzitutto è opportuno far riferimento a un'alta concentrazione di centri e nuclei storici, sorti in età medievale dal fenomeno dell'incastellamento⁴⁹. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di aggregazioni urbane fortificate, dalla pianta a spirale, ovoidale o cuneiforme, che hanno mantenuto, seppur parzialmente, l'ubicazione sulla cima di un colle, la riconoscibilità della struttura urbanistica, i circuiti murari, le diverse chiese, torri e campanili e il nome, che spesso aveva origine da una chiesa battesimale o da un monastero a cui i castelli solitamente si sono sostituiti nel XII secolo⁵⁰. A questa eterogenea ricchezza di risorse culturali deve essere associato il consistente patrimonio (archeologico⁵¹ ed artistico) musealizzato⁵² o in molti casi ancora conservato nei luoghi originari (chiese, pievi, monasteri, ecc.). Un altro elemento decisivo risiede nella natura incontaminata di un paesaggio agrario che, per le evidenze archeologiche diffuse⁵³ e i cambiamenti apportati su di esso nel tempo dai contratti mezzadrili⁵⁴ (di cui la diffusione della tipologia abitativa della casa colonica fornisce un esempio⁵⁵), si configura, a tutti gli effetti, come significativa stratificazione delle vicende storiche, sociali e culturali che hanno interessato il territorio della Valdaso.

Un secondo punto di forza risiede nella vocazione produttiva prevalentemente agricola e segnatamente vitivinicola e ortofrutticola della valle⁵⁶, che ha dato

⁴⁹ Piano Paesistico Ambientale Regionale, tavola cartografica numero 8 sud.

⁵⁰ Catalino, Vitali 1992; Bernacchia 2003.

⁵¹ Pallottini 1997.

⁵² Nel territorio corrispondente ai 21 comuni della Valle dell'Aso sono presenti 24 musei e collezioni. Analizzando nel dettaglio la relazione finale e il rapporto di analisi elaborato dalla Regione Marche (Montella, Cerquetti 2008), emerge che uno dei punti di forza dei musei della Valdaso è rappresentato dalla capillarità della distribuzione: essi non sono concentrati in pochi e isolati centri, ma sono distribuiti in modo omogeneo in quasi tutto lo spazio vallivo definito dal fiume.

⁵³ Dalla cartografia del Piano Paesistico Ambientale Regionale (tavola 10 sud) che contiene indicazione delle aree vincolate, dei luoghi di memoria storica, delle aree di particolare interesse archeologico, delle aree centuriate e delle strade consolari, la Valdaso ha i suoi punti di principale interesse nei territori di Monterdinaldo, Montalto delle Marche e Comunanza. Nello specifico, il ritrovamento archeologico più rilevante risale agli anni 1958-1962 e riguarda il territorio di Monterinaldo, dove in località La Cuma sono emersi i resti di un santuario ellenistico-italico (Catani 1991; Landolfi 2000).

⁵⁴ Anselmi 1992.

⁵⁵ Rossi 1985; Gobbi 1987.

⁵⁶ Rossi 1997; Egidi 1998; Dini, Goffi 2008.

vita a un complesso di produzioni agroalimentari tipiche con un rapporto di così stretta filiazione con il territorio di origine da rispondere ai tratti di originalità, identità e autenticità precedentemente illustrati⁵⁷. In particolare, l'originalità delle produzioni “*made in Valdaso*” risiede nello stretto legame che esse hanno con il passato, relativamente alle tecniche e ai processi produttivi che utilizzano, e con il contesto paesaggistico da cui hanno origine: ponendosi come testimonianza materiale delle dinamiche storiche, sociali e politiche che hanno contraddistinto la valle, questi prodotti riflettono la specifica identità del loro territorio di origine.

Un terzo elemento distintivo, emerso dall'indagine empirica, risiede in un livello complessivamente buono di consapevolezza della ricchezza culturale e delle potenzialità di sviluppo economico-produttivo e turistico della valle da parte dei principali *stakeholders*.

Per quello che riguarda i produttori locali, dall'analisi e rielaborazione dei dati raccolti mediante la somministrazione dei questionari emerge un quadro che, per quanto interessante, risulta ancora lontano da alcune fondamentali consapevolezze. Gli imprenditori intervistati hanno riconosciuto al paesaggio agrario, al patrimonio culturale storico, alle tradizioni e alle produzioni agroalimentari tipiche il ruolo di fattori produttivi di sviluppo della loro attività e del territorio: il 75% degli intervistati ha dichiarato di trarre vantaggio dall'immagine e dalla notorietà della Valdaso, il 44% degli intervistati considera la propria azienda all'interno di una rete di relazioni con gli attori del territorio e il 37% è convinto che la collocazione dell'attività aziendale nel contesto territoriale della Valdaso faccia in modo che i servizi base offerti possano essere arricchiti da servizi accessori di fruizione del territorio (fig. 2).

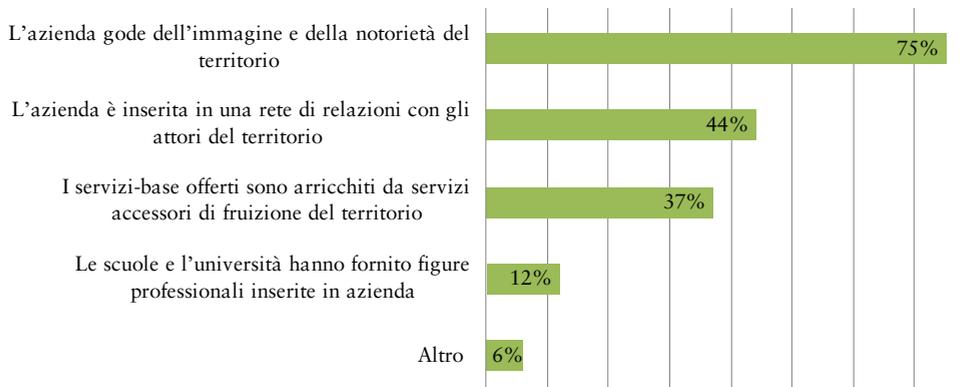


Fig. 2. La percezione del territorio come fonte di valore aggiunto per l'azienda e i suoi prodotti

⁵⁷ Cfr. § 2.2.

Il 76% delle aziende, inoltre, ha dichiarato di incorporare materiali e saperi tradizionali nel processo produttivo, attraverso la riscoperta di varietà colturali scomparse o dimenticate (6%) e, nel caso di agriturismi, l'offerta di menù tradizionali finalizzati a recuperare e valorizzare ricette e sapori del passato (12%). Questa attenzione al paesaggio e alle sue tradizioni trova, infine, un riscontro concreto nell'attività di comunicazione delle aziende che, nel 69% dei casi, hanno dichiarato di valorizzare il “*made in Valdaso*” come fattore di produzione (fig. 3): le modalità a riguardo sono molteplici, ma possono essere sintetizzate nella tendenza a comunicare mediante il logo, le etichette e altro materiale promozionale, che il paesaggio è il DNA di un prodotto e a fare esplicito riferimento al recupero di tecniche di coltivazione e di produzione tradizionale.

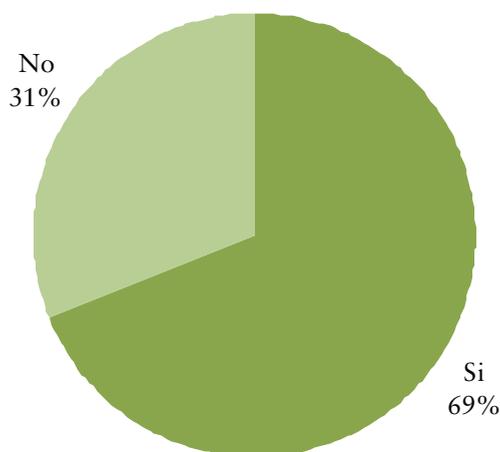


Fig. 3. Valorizzazione, nell'attività di comunicazione aziendale, del “*made in Valdaso*” come fattore di produzione

Ciononostante, manca la piena consapevolezza del valore strategico di cui questi *asset* territoriali sono portatori. Buona parte dei soggetti intervistati sembra non cogliere pienamente la natura del paesaggio come *asset* distintivo e produttivo di sviluppo: per il 50% degli intervistati esso è semplicemente il contesto in cui si svolge l'attività produttiva, per il 44% ha un'importante funzione ai fini della commercializzazione dei prodotti del territorio e solo per il 37% si tratta di un fattore distintivo su cui fa leva il vantaggio competitivo dei prodotti del territorio da incorporare nel processo produttivo (fig. 4).



Fig. 4. Il ruolo del paesaggio nello sviluppo delle imprese di prodotti tipici

Tale percezione non muta di molto nel caso del patrimonio culturale (fig. 5), considerato componente del contesto in cui si svolge l'attività lavorativa dal 75% degli intervistati e fattore promozionale per la commercializzazione dei prodotti dal 44%; ancora più bassa, rispetto al paesaggio, è la percentuale di intervistati che riconosce al patrimonio culturale un valore di produzione (25%).



Fig. 5. Il ruolo del patrimonio culturale nello sviluppo delle imprese di prodotti tipici

Né al paesaggio né al patrimonio culturale della valle è, infine, riconosciuta la capacità di contribuire al benessere lavorativo. Nel territorio della Valdaso, quindi, sembra riproporsi, in piccolo, la stessa situazione registrata a livello regionale⁵⁸, ovvero l'assenza di consapevolezza circa la rispondenza storica,

⁵⁸ Montella, Cerquetti 2012.

culturale e produttiva tra il patrimonio culturale che contraddistingue l'intera area e il *made in* su cui si fonda il successo imprenditoriale di questo territorio.

Per ciò che riguarda il punto di vista degli amministratori locali, dall'analisi congiunta dei dati raccolti dalle interviste è emersa una situazione abbastanza definita e condivisa intorno alle potenzialità e al valore riconosciuto al paesaggio agrario e alle produzioni agroalimentari tipiche. Innanzitutto, al paesaggio della Valdaso è riconosciuta una considerevole funzione sociale. Le interviste hanno inoltre confermato che il paesaggio agrario e le produzioni agroalimentari tipiche rappresentano un tratto altamente distintivo e, dunque, identitario della Valdaso⁵⁹, per via soprattutto della persistenza di pratiche agricole tradizionali, che hanno dato al paesaggio quell'aspetto incontaminato che ne accresce il valore di autenticità. In questo contesto si inseriscono anche i prodotti agroalimentari tipici, in particolare le produzioni frutticole, che rappresentano per tutti e tre i soggetti intervistati una fondamentale componente identitaria. Oltre al valore sociale e identitario, al paesaggio agrario e alle produzioni agroalimentari tipiche gli intervistati hanno riconosciuto anche considerevoli potenzialità produttive ed economiche. Secondo l'assessore regionale Paolo Petrini i punti di forza che permettono di considerare il paesaggio e i prodotti tipici della Valdaso *asset* distintivi di un processo complessivo di sviluppo territoriale sono da ricercare nei tratti di unicità ed eccellenza della loro storia e delle loro pratiche produttive. Le potenzialità produttive dei prodotti agricoli della Valdaso risiedono proprio in questo tratto di unicità ed è sulla base di questo presupposto che gli intervistati ritengono che investire risorse nella tutela, valorizzazione e promozione di queste specificità sia assolutamente conveniente, anche dal punto di vista economico.

Un ulteriore punto di forza deve essere ricercato nel dinamismo che caratterizza la promozione di progetti di sviluppo, iniziative e manifestazioni, contraddistinte sia da logiche di tipo *top down*, nel momento in cui sono promosse e sostenute a livello regionale e provinciale anche in collaborazione con l'Unione Europea, che da un orientamento di tipo *bottom up*, laddove prendono avvio dal basso, a partire dalle iniziative di imprenditori, singoli o in rete, o da associazioni culturali orientate alla tutela e valorizzazione delle specificità della Valle.

Relativamente alla prima categoria è opportuno far riferimento all'Accordo agroambientale di area Valdaso, attuato a seguito della D.G.R. n. 490 del 2011, che per la Valdaso ha vietato l'utilizzo di sostanze inquinanti, configurandosi come un fondamentale momento di svolta e aggregazione per gli imprenditori agroalimentari del territorio, divenuti più consapevoli dell'importanza di pratiche agricole rispettose dell'ecosistema. L'adesione dei produttori all'Accordo

⁵⁹ Per l'assessore regionale Paolo Petrini, infatti, «vivere in Valdaso è un tratto identitario imprescindibile», per il fatto che in quest'area esiste un radicamento alla terra e una vicinanza alle tradizioni del territorio, che a pochi chilometri di distanza appaiono molto più lontane.

Agroambientale di area, oltre al raggiungimento di un buon livello di qualità, genuinità e autenticità dei prodotti, ha permesso ai produttori di aderire al marchio QM, Qualità Garantita dalle Marche, e di presentare, nell'ambito del Programma di Sviluppo Rurale 2007-2013, il Progetto Integrato di Filiera (PIF). Una delle ultime iniziative che sta prendendo corpo nel territorio della Valdaso riguarda la creazione e istituzione del Distretto Rurale della Valdaso che, mirando alla fusione delle diverse catene di valore (agricola, turistica, culturale, museale, ecc.), è testimonianza concreta non soltanto dell'esistenza di una forte componente identitaria in questo territorio ma anche del fatto che i tempi sono maturi per la predisposizione di un modello di sviluppo territoriale sistemico e integrato.

Per quello che riguarda le iniziative di tipo *bottom up* è opportuno ricordare l'attività di alcune associazioni, come l'Associazione Valdaso⁶⁰ e l'Associazione di Tutela e Valorizzazione della Valdaso⁶¹, e la partecipazione attiva della popolazione – attraverso l'adesione dell'Associazione di Tutela e Valorizzazione della Valdaso al Forum dei Movimenti per la Terra e il Paesaggio delle Marche⁶² – alla raccolta firme per la proposta di una legge regionale a iniziativa popolare per la tutela del paesaggio, nata dal desiderio di far fronte ad una serie di inefficienze e difetti di telescopia della normativa regionale ancora in vigore in materia di paesaggio⁶³ e giunta alla sua versione definitiva nel settembre del 2012 («Norme per la tutela del paesaggio, lo sviluppo ecocompatibile ed il governo partecipato del territorio regionale»). I Comuni, i cittadini e le associazioni ambientaliste e culturali della Valdaso vi hanno preso parte con convinzione, dando prova concreta del valore culturale e ambientale riconosciuto al paesaggio agrario della Valdaso.

In questo contesto si inserisce, inoltre, una serie di programmi scolastici sensibili all'esigenza di educare i più giovani a una nozione di patrimonio culturale molto ampia, che ingloba anche il paesaggio e le tradizioni locali, e a stili di vita e di alimentazione sostenibili⁶⁴.

⁶⁰ L'Associazione Valdaso è nata nel 1998 dal desiderio dei sindaci di alcuni comuni della Valle di valorizzare e promuovere, in modo condiviso e unitario, il mosaico di civiltà che contraddistingue la Valdaso. Negli anni a questa associazione ha aderito anche la popolazione residente, attraverso la partecipazione attiva delle Pro loco.

⁶¹ L'Associazione di Tutela e Valorizzazione della Valdaso si è costituita nel 2010 come forma di aggregazione popolare e finalizzata alla tutela dei beni comuni, dei diritti fondamentali della persona umana e della qualità della vita, «mediante la progettazione, organizzazione e realizzazione di iniziative, volte a sensibilizzare l'opinione pubblica ai valori e alle qualità ambientali, paesaggistiche, storiche, culturali, socio-antropologiche che caratterizzano la Vallata e la sua ruralità ed ogni altra iniziativa connessa a tali scopi di promozione sociale» (Associazione tutela e valorizzazione della Valdaso, Statuto, art. 2).

⁶² Rete regionale che, a livello nazionale, fa riferimento al Forum dei Movimenti Italiani per la Terra e il Paesaggio.

⁶³ L.R. 34/1992.

⁶⁴ Dall'intervista rilasciata dalla dottoressa Andreina Mircoli, direttrice dell'Istituto Scolastico Comprensivo di Monterubbiano (in precedenza direttrice dell'Istituto Scolastico di Petritoli), è

Altro punto di forza, conseguenza anch'esso del clima di grande vivacità che ha interessato la valle negli ultimi anni, deve essere individuato nell'azione dell'Unione Comuni Valdaso e nel progetto dell'Ecomuseo della Valle dell'Aso e delle sue identità, molto diversi, sia per natura che per finalità, ma accomunati dall'obiettivo di dar vita a una gestione congiunta del territorio mediante condivisione delle risorse (umane, finanziarie e culturali), sia per l'adempimento delle principali funzioni sociali (Unione Comuni Valdaso), che per la valorizzazione complessiva e sistemica del patrimonio culturale materiale e immateriale della valle (Ecomuseo della Valle dell'Aso e delle sue identità). L'Unione Comuni Valdaso⁶⁵, nata per sopperire alle dimensioni medio-piccole dei comuni che la compongono e alla loro difficoltà di far fronte singolarmente a esigenze di primaria importanza, persegue l'obiettivo di uno sviluppo territoriale complessivo, capace cioè di contemplare la tutela ambientale, il rispetto e la valorizzazione delle tradizioni del passato e la promozione di prodotti agroalimentari di qualità e distintivi del territorio, collaborando attivamente con tutti gli altri attori del territorio, sia pubblici che privati. L'Ecomuseo della Valle dell'Aso e delle sue identità rappresenta un punto di incontro tra le diverse volontà, iniziative e identità di tutti gli amministratori e operatori della valle dell'Aso, in direzione di una rete territoriale attiva che, coinvolgendo tutti i soggetti e la stessa comunità locale, sia in grado di rafforzare la coesione sociale.

emerso che con l'intento di promuovere la conoscenza del contesto ambientale e culturale e favorire lo sviluppo di una coscienza ecologica e sostenibile negli studenti, gli istituti di Monterubbiano e Petritoli hanno associato alle tradizionali attività didattiche iniziative più complesse, che hanno visto il coinvolgimento attivo degli studenti: la settimana delle attività integrative, tenutasi presso la scuola media di Monterubbiano nel mese di gennaio 2013, ad esempio, ha previsto dei laboratori dedicati al tema del riciclo; presso l'Istituto Scolastico di Petritoli il tema del riciclo è affrontato fin dalle scuole dell'infanzia, mediante progetti mirati a educare alla differenziazione dei rifiuti. Per quello che riguarda la tutela e la valorizzazione delle tradizioni e degli usi e costumi locali, entrambi gli istituti scolastici sono attenti alla promozione della conoscenza di questo complesso di valori e tradizioni; a tale riguardo, le scuole del territorio partecipano attivamente all'organizzazione delle diverse manifestazioni folkloristiche organizzate dall'Unione Comuni Valdaso e dalle diverse associazioni culturali del territorio. Entrambi gli istituti organizzano, inoltre, visite ad aziende agroalimentari e a fattorie didattiche con l'intento di favorire la conoscenza delle tradizioni alimentari e produttive locali e di rafforzare, mediante le produzioni tipiche, il sentimento di appartenenza al territorio. Relativamente alle esigenze di un'alimentazione sana e sostenibile, infine, l'Istituto Scolastico di Monterubbiano, nello specifico la scuola media di Pedaso, sta collaborando con l'ASUR a un progetto finalizzato a fare in modo che i pasti offerti in mensa siano più sani ed equilibrati anche in termini di apporto energetico e calorico. Con gli stessi obiettivi, inoltre, entrambi gli istituti realizzano la distribuzione della frutta per la merenda di metà mattinata, appoggiandosi ad un'azienda del territorio, che ritira dai mercati la frutta in esubero e la distribuisce gratuitamente a scuole ed associazioni senza scopo di lucro.

⁶⁵ L'Unione Comuni Valdaso è un consorzio di sette comuni (Altidona, Campoflone, Lapedona, Montefiore dell'Aso, Monterubbiano, Moresco, Pedaso) costituito nel gennaio del 2001 con l'obiettivo di «promuovere e incentivare, anche attraverso le attività che possono essere adeguatamente esercitate dalla autonoma iniziativa dei cittadini e delle formazioni sociali, lo sviluppo socio-economico della Valdaso e favorire la progressiva integrazione dei Comuni che la costituiscono» (Unione Comuni Valdaso, Statuto).

In concreto, nel recuperare la lezione di Hugues de Varine e la definizione di Ecomuseo contenuta nella Carta degli ecomusei⁶⁶, e declinandola alla nozione tipicamente italiana di “museo-territorio”⁶⁷, il progetto dell’Ecomuseo della Valle dell’Aso – ancora in una fase di avvio che non consente di misurarne e valutarne l’efficacia – ha individuato nel paesaggio l’*asset* decisivo per un complessivo processo di valorizzazione del territorio, rivolto allo sviluppo socio-economico e al rafforzamento dei processi di riconoscimento del patrimonio materiale e immateriale diffusi sul territorio.

Dal punto di vista turistico, infine, tra i punti di forza è opportuno inserire un buon livello di attrattività dei comuni costieri della Valle nei confronti di flussi turistici balneari e l’esistenza del Sistema Turistico Locale “Marca Fermana”, che riconosce una significativa importanza, in un’ottica di sviluppo turistico, alla specificità delle produzioni locali estendendo il suo ambito di azione anche ai comuni fermiani della valle.

3.2.2 *Punti di debolezza*

Tra i punti di debolezza compare, innanzitutto, il progressivo e preoccupante processo di decremento demografico⁶⁸ causato, soprattutto, dalla mancata industrializzazione dell’area, dall’incapacità dell’attuale settore industriale di sfruttare positivamente la vocazione prevalentemente agricola del territorio⁶⁹ e dall’inadeguatezza dei collegamenti viari che (fatta eccezione per il casello autostradale di Pedaso) dagli anni Cinquanta ad oggi non hanno conosciuto alcuna modifica o miglioramento.

⁶⁶ «L’Ecomuseo è un’istituzione culturale che assicura in forma permanente, su un determinato territorio e con la partecipazione della popolazione, le funzioni di ricerca, conservazione, valorizzazione di un insieme di beni naturali e culturali, rappresentativi di un ambiente e dei modi di vita che lì si sono succeduti» (*Carta degli ecomusei*, 1971).

⁶⁷ D.M. 10 maggio 2011, ambito VIII.

⁶⁸ Dal Quindicesimo Censimento Generale della Popolazione Italiana (2011) si ricava che nei 21 comuni della Valdaso risiedono 33.223 abitanti, per una densità media di circa 70 abitanti per chilometro quadrato (con un andamento decrescente dalla costa, più densamente popolata, alla fascia montana). La popolazione di questo territorio incide minimamente sui valori demografici delle provincie di appartenenza (209.887 abitanti per Ascoli Piceno e 175.047 per Fermo). Dal 1951 al 1991 si è assistito, inoltre, a un vero e proprio dimezzamento della popolazione. Per il decennio 1991-2011 la situazione demografica della Valdaso risulta lievemente migliorata (dai 30.311 abitanti del 1991 ai 33.223 attuali), ma osservando i dati demografici dei singoli comuni emerge che tale incremento riguarda quasi esclusivamente la fascia costiera della valle e precisamente i comuni di Pedaso e Altidona. Per un approfondimento sull’evoluzione demografica della Valdaso si veda anche Beato 1997.

⁶⁹ Lo sviluppo industriale della valle si è verificato in un momento storico (gli anni Settanta) in cui buona parte della vallata aveva già iniziato a spopolarsi, interessando un’area (Comunanza, Force e Rotella) poco congeniale alla definizione di un processo migratorio indirizzato verso la valle (Egidi 1974).

Un'altra criticità, emersa dall'analisi empirica, consiste in una generale condizione di scarsa integrazione tra le funzioni e le attività dei diversi soggetti, pubblici e privati, che partecipano al governo del territorio: la rielaborazione dei dati raccolti con le interviste ha messo in evidenza una carente collaborazione interistituzionale e intersettoriale. Tale condizione si ripercuote spesso anche nei progetti e nelle iniziative di promozione territoriale che, nella maggior parte dei casi, hanno esiti scarsamente incisivi, poiché operano senza tener conto delle potenzialità del perseguimento congiunto di alcuni obiettivi di gestione e promozione territoriale mediante la condivisione di finalità e risorse. Una prova tangibile di questa mancata integrazione si riscontra nell'assenza di un *brand* territoriale riconoscibile e che punti sulle risorse distintive del territorio.

Tra i punti di debolezza, infine, è opportuno inserire anche l'assenza di attenzione da parte del Sistema Turistico Locale "Marca Fermana" nei confronti di una specifica politica di promozione turistica della Valdaso, incentrata sui valori di autenticità e identità che contraddistinguono le produzioni locali⁷⁰; a questa mancanza si collega un ultimo elemento di debolezza riferibile alla posizione di sostanziale marginalità della Valdaso rispetto ai circuiti del turismo tradizionale (fatta eccezione per i comuni costieri della Valle) e del turismo rurale e/o enogastronomico.

3.3 Possibili interventi strategici

La tabella 1, nel riportare sinteticamente i risultati dell'analisi di contesto condotta sul territorio della Valdaso, rappresenta il punto di partenza per la definizione di una politica di sviluppo per l'intera area. In linea di principio, l'insieme di interventi, iniziative e operazioni finalizzate alla promozione e allo sviluppo del territorio dovrebbe basarsi su tre concetti chiave: la distintività e integrazione delle risorse, la cooperazione tra tutti gli attori del territorio e la sostenibilità.

⁷⁰ Le proposte realizzate dal STL "Marca Fermana" rivelano l'assenza di qualsiasi percorso, naturalistico, artistico, archeologico, enogastronomico, ecc., finalizzato a promuovere in chiave turistica l'identità e le peculiarità della valle del fiume Aso, in favore di percorsi tematici che, trasversalmente, interessano tutto il territorio fermano. Questa strategia di promozione del territorio, da un lato, ha il merito di promuovere l'intero territorio provinciale, inserendo i comuni della Valdaso nel più vasto contesto territoriale e amministrativo in cui si trovano senza sminuire la ricchezza e complessità delle relazioni che intercorrono tra tutti i comuni della provincia di Fermo, dall'altro non valorizza la specifica identità e distintività della valle dell'Aso, contraddistinta da una serie di peculiarità che potrebbero rappresentare un buon punto di partenza per lo sviluppo del territorio.

	PUNTI DI FORZA	PUNTI DI DEBOLEZZA
CONTESTO INTERNO	<p>Disponibilità di <i>stock</i> culturale materiale e immateriale</p> <p>Vocazione produttiva prevalentemente agricola</p> <p>Buon livello di consapevolezza della ricchezza e delle potenzialità culturali e produttive della Valdaso presso tutti gli <i>stakeholders</i></p> <p>Vivacità di progetti, iniziative e manifestazioni</p> <p>Efficaci programmi scolastici di educazione al patrimonio, al paesaggio e a stili di vita e di alimentazione sani e sostenibili</p> <p>Unione Comuni Valdaso e Ecomuseo della Valle dell’Aso, come tentativi di gestione territoriale congiunta e integrata</p> <p>Turismo balneare (Pedaso e Altidona)</p> <p>STL “Marca Fermans”</p>	<p>Decremento demografico</p> <p>Inadeguatezza delle comunicazioni viarie</p> <p>Incapacità del settore industriale di sfruttare positivamente la vocazione agricola del territorio</p> <p>Scarsa integrazione tra attività e funzioni dei diversi soggetti, pubblici e privati, che partecipano al governo del territorio</p> <p>Mancata integrazione e coordinamento tra le diverse iniziative di promozione territoriale</p> <p>Assenza di un <i>brand</i> territoriale riconoscibile e distintivo</p> <p>Assenza di una specifica attenzione, da parte del STL “Marca Fermans”, nei confronti di una specifica politica di promozione turistica della Valdaso</p> <p>Marginalità rispetto ai circuiti del turismo tradizionale e del turismo enogastronomico</p>
	OPPORTUNITÀ	MINACCE
CONTESTO ESTERNO	<p>Diffusione di nuovi modelli di vacanza</p> <p>Diffusione delle tematiche ed esigenze della sostenibilità</p> <p>Affermazione di strategie di valorizzazione delle produzioni tipiche orientate a una dimensione glocale</p> <p>Diffusione di consumo alimentare più critico e responsabile</p> <p>Successo dei prodotti contraddistinti da una spiccata vocazione territoriale (<i>made in</i>)</p>	<p>Competizione di destinazioni turistiche simili ma più attrattive e sviluppate</p> <p>Progressiva globalizzazione e standardizzazione di stili di vita e alimentazione.</p> <p>Diffusione di movimenti di contro-cultura che rischiano di promuovere comportamenti di acquisto e stili di alimentazione troppo elitari</p>

Tab. 1. Analisi SWOT del “Sistema Valdaso”

3.3.1 *Distintività, integrazione, cooperazione e sostenibilità*

La promozione territoriale della Valdaso deve prendere le mosse dalle risorse distintive del territorio, in quanto è dalla loro unicità e inimitabilità che trae origine il vero vantaggio competitivo della valle, e provvedere all’individuazione delle migliori soluzioni in grado di garantire la loro integrazione sistemica. Le esigenze di distintività e integrazione delle risorse territoriali sembrano facilmente perseguibili mediante la predisposizione di un modello di sviluppo territoriale e turistico incentrato sul trinomio cibo, cultura e paesaggio che, nel richiamare sinteticamente le peculiarità ambientali, culturali e produttive della Valdaso, riconoscerebbe una fondamentale funzione di raccordo (tra il patrimonio

culturale materiale e immateriale e il paesaggio) alle produzioni agroalimentari tipiche. La concretizzazione di questo modello teorico può avvenire mediante la progettazione e predisposizione di itinerari territoriali che, attraverso la lettura diacronica del paesaggio e di tutto ciò che insiste su di esso, illustrino le diverse tappe della storia sociale, economica e produttiva dello spazio vallivo del fiume Aso. I tematismi e le chiavi di lettura in grado di attribuire ai prodotti locali un ruolo determinante nello sviluppo della Valdaso sono molteplici e possono anche essere pensati come punti di partenza per percorsi e itinerari coesistenti⁷¹.

Quanto agli strumenti a cui ricorrere, una prima strategia è quella del museo diffuso che, soprattutto attraverso la possibile declinazione nelle strategie del museo-piazza e del museo cardine-itinerario⁷², permetterebbe di rafforzare ulteriormente i legami tra tutti gli elementi che insistono sul paesaggio agrario della Valdaso. Le diverse strutture museali presenti nella Valle, mediante l'attività di coordinamento svolta dall'Ecomuseo della Valle dell'Aso, potrebbero configurarsi come vetrine del territorio e punti nevralgici di percorsi territoriali. In concreto, l'organo di governo del territorio dovrebbe avviare svariati interventi. Innanzitutto, sarà necessario progettare e realizzare degli apparati informativi in grado di promuovere una conoscenza e una frequentazione consapevole dell'area e garantire (mediante la raffigurazione grafica del territorio su schermo o in 3D) una lettura diacronica del territorio in modo da poter raccontare, attraverso la lettura del paesaggio, la storia sociale, economica, politica e storico-artistica della valle, segnalando non soltanto le emergenze culturali e museali e i relativi itinerari, ma anche le strutture ricettive e i punti in cui poter conoscere ed eventualmente acquistare le produzioni locali. Un secondo intervento dovrebbe prevedere l'esposizione, in appositi spazi dei musei presenti sul territorio, dei prodotti tipici della Valdaso. Ogni museo, inoltre, dovrebbe essere dotato di postazioni informatiche interattive in grado di fornire informazioni sui possibili itinerari, sugli orari di apertura e di visita di musei e aree archeologiche, sulle strutture ricettive e aziende agroalimentari tipiche. A tutto ciò dovrebbe essere associata la predisposizione di un apparato comunicativo consistente in un sistema di segnaletica efficace ed efficiente, progettato sulla base di una linea di immagine coordinata.

L'organo di governo della Valdaso, infine, potrebbe servirsi delle strutture museali esistenti per la promozione di iniziative e manifestazioni finalizzate

⁷¹ Un possibile itinerario potrebbe concentrarsi sul racconto delle modalità con cui le condizioni geomorfologiche e climatiche hanno influito sulla definizione, in Valdaso, di diverse forme di civiltà, ognuna contraddistinta da specifici stili di vita, abitudini sociali e culturali, usi, costumi e tradizioni e, soprattutto, pratiche agricole e alimentari. Un secondo possibile percorso potrebbe focalizzare l'attenzione sulla fascia medio-collinare, contraddistinta dalla diffusione di borghi fortificati, da una vocazione agricola prevalentemente frutticola e da una tradizione produttiva dedita, per buona parte, alla realizzazione di conserve, confetture e vari prodotti a base di frutti del territorio. Individuando un fulcro strategico nei comuni di Moresco e Montefiore dell'Aso, effigiati dal marchio "I borghi più belli d'Italia", tale percorso potrebbe dislocarsi tra i territori dei comuni di Monterubbiano, Petritoli, Carassai, Monte Vidon Combatte e Ortezzano.

⁷² Dragoni 2005; Montella 2009.

alla valorizzazione del patrimonio immateriale, come ad esempio rievocazioni storiche e/o popolari, sagre, manifestazioni eno-gastronomiche. A tale riguardo, un'attenzione particolare dovrà essere dedicata alle strategie di valorizzazione delle produzioni agroalimentari tipiche. Innanzitutto è necessario definire l'approccio teorico che orienterà ogni strategia di valorizzazione e prendere le distanze dalle posizioni incarnate da movimenti e fenomeni di contro-cultura, per il fatto che, pur partendo da presupposti e principi condivisibili, giungono spesso alla definizione di atteggiamenti di consumo troppo elitari, sia dal punto di vista dei costi che da quello segnatamente culturale. La meccanica applicazione di modelli culturali e di consumo di contro-cultura equivarrebbe, per la Valdaso, alla perdita di una fondamentale occasione di definizione identitaria, posizionamento sul mercato e incremento dell'attrattività turistica; ad essa deve, dunque, esser preferito un approccio di altra natura. Concretamente, le strategie di valorizzazione rivolte a questi obiettivi potrebbero orientarsi a soluzioni tradizionali, come l'organizzazione di eventi, manifestazioni enogastronomiche e sagre in grado di rivolgersi al grande pubblico (con l'accortezza però di non sminuire la componente culturale delle produzioni tipiche e il legame storico, sociale e culturale che hanno con il territorio) e di incontri di formazione e sensibilizzazione della popolazione residente nei confronti delle esigenze di una valorizzazione sostenibile delle specificità produttive e culturali locali.

Ogni attività finalizzata alla promozione della Valdaso dovrebbe inoltre essere orientata alla cooperazione attiva tra tutti gli attori, sia pubblici che privati, che partecipano allo sviluppo del territorio. L'obiettivo, in tal senso, dovrebbe consistere nella predisposizione di un modello di *governance* territoriale fondato sulla effettiva collaborazione e condivisione di risorse e finalità da parte di tutti i soggetti, in modo da individuare un punto di incontro tra la ricezione *top down* delle indicazioni provenienti dalle politiche pubbliche e l'orientamento *bottom up* delle iniziative organizzate e promosse da associazioni di cittadini orientate alla salvaguardia e valorizzazione delle specificità della Valdaso. A tale riguardo, è necessario provvedere alla riorganizzazione delle funzioni e degli obiettivi degli attori pubblici del territorio impegnati nello sviluppo territoriale, turistico e culturale della Valdaso. Alla creazione di nuovi soggetti deputati alla gestione congiunta e condivisa della Valdaso sarebbe preferibile la definizione di un asse di collaborazione tra l'Unione Comuni Valdaso, il Sistema Turistico Locale "Marca Fermana" e l'Ecomuseo della Valle dell'Aso e delle sue identità, in base al quale articolare e gestire ogni intervento. In concreto, si tratterebbe di attribuire, mediante il ricorso allo strumento della programmazione negoziata⁷³ e con approccio di tipo *bottom up*, un ruolo centrale e di coordinamento all'Unione Comuni Valdaso, a cui potrebbe essere affidata anche la gestione di una politica di sviluppo territoriale e turistico per la conduzione della quale avvalersi del sistema turistico locale esistente, che

⁷³ Petrarola 2006.

dovrebbe prestare un'attenzione specifica alle peculiarità e potenzialità turistiche della Valdaso e dell'Ecomuseo, il quale, a sua volta, nella conduzione delle politiche di valorizzazione dell'identità culturale della vallata, potrebbe tener conto degli obiettivi, indirizzi e orientamenti strategici proposti dall'Unione Comuni Valdaso. Inoltre, in virtù del principio di sussidiarietà orizzontale, l'asse di collaborazione Sistema Turistico Locale-Unione Comuni Valdaso-Ecomuseo della Valle dell'Aso dovrebbe aprirsi alla partecipazione dei privati (sia singoli che in forma di associazione) che, rappresentando una delle categorie di *stakeholders* su cui ricadono le esternalità più consistenti di una gestione territoriale non efficiente, dovrebbero vedersi riconoscere un ruolo attivo nella definizione di obiettivi e orientamenti strategici⁷⁴.

La politica di promozione territoriale che si propone, infine, non potrà non considerare gli obiettivi della sostenibilità, facendo in modo che ogni strategia e ogni fase della programmazione tengano conto dell'impatto di ciascun intervento sul territorio, dal punto di vista ambientale, socio-culturale ed economico. Lo sviluppo sostenibile della Valdaso dovrebbe garantire la salvaguardia dell'ambiente e delle biodiversità, il rafforzamento, nei residenti, del senso di radicamento al territorio e la valorizzazione delle identità locali comprese le produzioni agroalimentari tipiche. Concretamente, in un'ottica di sostenibilità, sarebbe opportuno definire i presupposti per un approccio di tipo multifiliera, in grado, cioè, di favorire l'integrazione tra la filiera produttiva agroalimentare, la filiera culturale e la filiera turistica, attraverso, ad esempio, l'inserimento di manifestazioni orientate alla valorizzazione delle produzioni tipiche all'interno di più ampi programmi di promozione culturale e ricercando le chiavi di lettura più efficaci a rendere tali legami naturali e non forzati. Per quello che riguarda l'integrazione con la filiera turistica, la *governance* territoriale dovrebbe ragionare in un'ottica di incremento dell'attrattività turistica del territorio mediante il miglioramento dell'ospitalità. A tale livello, mediante una collaborazione di tipo pubblico-privato, si potrebbe dar vita a un'offerta integrata rivolta alla creazione di una rete di strutture ricettive sul territorio della Valdaso, che sia in grado di offrire, in corrispondenza dei nodi strategici dei diversi percorsi territoriali predisposti, punti di ristoro e pernottamento, in modo che il turista possa sempre contare su una struttura ricettiva che vada incontro alle sue esigenze⁷⁵.

⁷⁴ Un contributo fondamentale in questo sistema di *governance*, infine, sarà svolto anche dai sovrasistemi di riferimento e, in particolare, dalla Regione Marche, dalle Province di Fermo e Ascoli Piceno, dalle relative Casse di Risparmio e Associazioni di categoria e dalle Università del territorio, a cui sarà riconosciuta una fondamentale funzione non soltanto dal punto di vista giuridico ed economico-finanziario (approvazione di leggi e delibere, concessione di finanziamenti, sovvenzioni, patrocini, ecc.), ma anche relativamente alla conduzione di attività di studio e ricerca sul territorio, alla definizione delle strategie e alla realizzazione dei relativi interventi.

⁷⁵ Un'ulteriore possibile strategia potrebbe consistere nella tipologia ricettiva dell'albergo diffuso (Silvestrelli 2011): mediante il recupero di vecchi edifici situati nei centri storici dei diversi comuni della Valle si valorizzerebbe il patrimonio architettonico esistente favorendo il ripopolamento, l'incremento

3.3.2 Comunicazione e promozione della destinazione Valdaso

Il prodotto turistico Valdaso è in grado di rispondere alle esigenze di integrazione, cooperazione e sostenibilità solo se supportato da un'immagine territoriale di successo. È dunque essenziale provvedere all'integrazione delle tradizionali strategie di marketing territoriale e dei prodotti tipici con le logiche del *destination building* e del *destination management*, che, nel perseguire l'obiettivo dell'incremento dell'attrattività turistica della valle, riconoscano un ruolo essenziale alle attività di *destination branding*. A tale riguardo è necessario orientare le attività di comunicazione in diverse direzioni.

In primo luogo, è necessario ideare un marchio territoriale rappresentativo dell'identità distintiva del territorio che tenga conto delle aspettative ed esigenze di tutti gli attori coinvolti. Un possibile *brand* per la Valdaso dovrebbe, dunque, sintetizzare in un'immagine semplice e riconoscibile i valori di autenticità, identità e originalità che, dalla vocazione produttiva prevalentemente agricola e dalle produzioni agroalimentari tipiche, si ripercuotono, sistemicamente, sul patrimonio culturale, materiale e immateriale della Valdaso.

In secondo luogo, sarà necessario progettare e predisporre delle aree di informazione e accoglienza in grado di orientare e indirizzare i turisti. Si tratterebbe di realizzare un punto di accoglienza, informazione e orientamento, pensato come porta di ingresso al territorio, in cui proporre le diverse possibilità di fruizione territoriale, da collocare nei pressi di Pedaso, porta di accesso a tutta la Valle anche dal punto di vista della comunicazione viaria, contraddistinta da una collocazione strategica tale da orientare il turismo balneare in direzione dell'offerta turistica integrata di tutta la valle⁷⁶.

Un ulteriore obiettivo da perseguire consiste nella progettazione di una linea di immagine coordinata anche per l'abbigliamento del personale addetto alle attività di *front office*, non soltanto delle singole strutture museali, ma anche nei diversi punti informativi presenti sul territorio e in occasione di eventi straordinari (operatori museali, guide turistiche e naturalistiche, hostess, ecc.).

Una politica di comunicazione adeguata ed efficiente dovrebbe provvedere alla realizzazione di materiale informativo in grado di promuovere l'identità e le specificità culturali e produttive della Valdaso, informare i turisti e guidarli

del reddito e dell'occupazione degli stessi borghi. I turisti, inoltre, verrebbero messi in condizione di fruire di un patrimonio che, pernottando lungo la costa o anche nei vicini agriturismi, non potrebbero conoscere pienamente. La predisposizione di tale strategia dovrebbe avvenire in un'ottica di integrazione e, dunque, facendo in modo che i legami e i collegamenti con il paesaggio rurale in cui questi borghi sono immersi e dal quale provengono le specificità produttive locali vengano mantenuti vivi.

⁷⁶ Altri punti informativi e di accoglienza dovrebbero, inoltre, essere predisposti in corrispondenza di musei, luoghi di visita di beni ambientali o culturali, luoghi di degustazione e/o vendita delle produzioni tipiche della Valdaso e in occasione di eventi e manifestazioni, organizzate sia sul territorio che al di fuori di esso (fiere, eventi enogastronomici di rilevanza provinciale, regionale o nazionale, ecc.).

nella fruizione del sistema di offerta⁷⁷. Al materiale informativo deve, infine, essere associato un sito internet che comunichi e promuova, anche attraverso la rete, la ricchezza e complessità di risorse e servizi che contraddistinguono il territorio della Valdaso.

4. Conclusioni

Il presente contributo non intende fornire alcuna proposta completa ed esaustiva di soluzioni circa le possibilità di sviluppo turistico e sostenibile per il territorio della Valdaso. Diversi sono, infatti, i limiti che contraddistinguono lo studio condotto sul territorio (carattere sommario e poco approfondito dello studio delle peculiarità e potenzialità del patrimonio culturale diffuso sul territorio della Valdaso e delle sue specificità, scarsa attenzione al tema della percezione e della consapevolezza della popolazione residente riguardo alle potenzialità del “*made in Valdaso*”⁷⁸, impossibilità di valutare concretamente lo stato di avanzamento e l’effettivo funzionamento di alcuni progetti e iniziative ancora in fase di avvio o di avanzamento) e gli aspetti che si potrebbero approfondire anche dal punto di vista delle possibili politiche e strategie di intervento.

Tali criticità sarebbero facilmente risolvibili in un’eventuale fase di programmazione delle attività, cui far precedere un’attività di studio del territorio che, nel recuperare quanto sintetizzato nel presente contributo, preveda la collaborazione dell’università con le diverse associazioni culturali e cooperative di servizi del territorio. Nello specifico, lo studio empirico sui temi della percezione e consapevolezza delle potenzialità del “*made in Valdaso*” dovrebbe essere esteso ad altre due fondamentali tipologie di *stakeholders*, la popolazione residente e i turisti⁷⁹. Sarebbe, inoltre, opportuno condurre periodicamente un aggiornamento delle iniziative e attività di sviluppo territoriale e turistico promosse dagli attori pubblici e privati del territorio, per verificare lo stato di avanzamento di quella condizione di *governance* territoriale incentrata sull’asse di collaborazione Sistema Turistico Locale-Unione Comuni Valdaso-Ecomuseo.

⁷⁷ Tale materiale informativo, che può consistere in semplici *dépliants* e *brochures*, ma anche in spot pubblicitari, radiofonici, ecc., deve riguardare non tanto le singole emergenze territoriali, quanto l’intero sistema di offerta con i relativi itinerari tematici.

⁷⁸ Questo aspetto è stato indagato soltanto per via indiretta, mediante l’analisi dell’attività delle diverse associazioni di tutela e valorizzazione della Valdaso, senza andare alla ricerca di un riscontro effettivo su un campione di riferimento.

⁷⁹ Ai residenti andrebbe rivolta un’attenzione specifica mediante la predisposizione di questionari da somministrare a un campione rappresentativo dell’intera popolazione. Nel caso dei turisti, invece, si potrebbe predisporre un’indagine finalizzata a individuare le attuali tendenze dei flussi turistici (anche balneari) che interessano la Valdaso, a quantificare il livello di soddisfazione del turista medio relativamente all’offerta turistica della Valdaso e a predisporre le relative politiche di marketing del territorio.

Al di là delle mancanze e delle possibilità di miglioramento, la conclusione essenziale cui si ritiene di essere giunti risiede nella consapevolezza che nel contesto attuale, inevitabilmente contraddistinto da un'inarrestabile competizione globale, i territori per avere successo dovrebbero abbandonare la ricerca della soluzione vincente, chiaramente inesistente, per individuare, di volta in volta, le scelte più efficaci e congeniali alle loro peculiarità⁸⁰. La scelta migliore per la Valdaso, secondo quanto sostenuto in questo contributo, risiede nel trinomio "Cibo-Cultura-Paesaggio" e nella predisposizione di un sistema di offerta territoriale e turistica che, riconoscendo alle produzioni locali un ruolo trainante per lo sviluppo, garantisca uno sviluppo orientato alla realizzazione di un sistema di *governance* territoriale, alla valorizzazione integrata di tutte le risorse distintive e alla soddisfazione delle esigenze di uno sviluppo ambientale, economico e socio-culturale sostenibile.

Riferimenti bibliografici / References

- Altili P. (2010), *I prodotti agroalimentari tradizionali come beni culturali*, «Economia della Cultura», XX, n. 1, pp. 35-46.
- Anselmi A. (1992), *Mezzadri e mezzadria nell'Italia centrale*, in *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, a cura di P. Bevilacqua, Venezia: Marsilio, pp. 201-259.
- Baldassarre F. (2010), *Risorse agroalimentari e turistiche per lo sviluppo dei territori: criticità e prospettive di valorizzazione*, «Sinergie. Rapporti di ricerca», n. 31, pp. 153-169.
- Beato F. (1997), *La Valle dell'Aso. Dinamica della popolazione e prospettive di sviluppo sostenibile*, in Gruppo Amici della Valle dell'Aso, *Progetto Valdaso: atti della prima assemblea generale della Valle*, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 55-74.
- Berger S. (2006), *How we compete: what companies around the world are doing to make it in today's global economy*, New York: Doubleday.
- Bernacchia R. (2003), *Sulla struttura materiale del Castrum marchigiano nei secoli X-XIV*, «Castella Marchiae. Rivista dell'Istituto Italiano di Castelli», n. 6/7, pp. 150-165.
- Bessière J. (1998), *Local development and heritage: traditional food and cuisine as tourist attractions in rural areas*, «Sociologia ruralis», n. 38, pp. 21-34.
- Bevilacqua E. (1972), *Marche*, Torino: UTET.
- Bucci A., Codeluppi V., Ferraresi M. (2011), *Il made in Italy: natura, settori e problemi*, Roma: Carocci.
- Camporesi P. (1980), *Alimentazione folclore società*, Parma: Pratiche.

⁸⁰ Berger 2006.

- Carboni R., Quaglia G.B. (2001), *I prodotti tipici italiani: problematiche e prospettive di un settore in crescita*, «Rivista di Economia Agroalimentare», n. 6, pp. 41-54.
- Catalino S., Vitali M. (1992a), *Il territorio e gli insediamenti umani*, in *Terre, castelli, ville nel Piceno: strutture insediative e vita associata nei castelli dell'area fermana*, Fermo: Carifermo, pp. 22-36.
- Catalino S., Vitali M. (1992b), *Terre e Castelli. Forma, struttura, orografia*, in *Terre, castelli, ville nel Piceno: strutture insediative e vita associata nei castelli dell'area fermana*, Fermo: Carifermo, pp. 100-129.
- Catani E. (1991), *Il santuario ellenistico-romano presso Monterinaldo: un'emergenza archeologica e monumentale dell'ascolano*, in *Il Piceno in età romana. Dalla sottomissione a Roma alla fine del mondo antico*, Atti del III seminario di studi per personale direttivo e docente della scuola (Cupra Marittima, 24-30 ottobre 1991), Teramo: Edigrafital, pp. 47-58.
- Cerquetti M., Montella M. (2012), *Paesaggio e patrimonio culturale come fattori di vantaggio competitivo per le imprese di prodotti tipici della regione Marche*, in *Il territorio come giacimento di vitalità per l'impresa*, XXIV Convegno annuale di Sinergie (Lecce, 18-19 ottobre 2012), *Referred Electronic Conference Proceeding*, pp. 549-562.
- Cicerchia A. (2004), *Leggeri sulla terra. L'impronta ecologica della vita quotidiana*, Milano: Franco Angeli.
- Cicerchia A. (2009), *Risorse culturali e turismo sostenibile: elementi di pianificazione strategica*, Milano: Franco Angeli.
- Cicerchia A. (2010), *Cultura, cibo e paesaggio: lo sguardo economico*, «Economia della Cultura», XX, n. 1, pp. 5-14.
- Cicerchia A., Astili P., Anghinelli S., Zatti A., a cura di (2006), *Strumenti per le politiche di sviluppo sostenibile. Contabilità, indicatori e acquisti pubblici verdi*, Milano: Franco Angeli.
- Codeluppi V. (2011), *Evoluzione e caratteristiche del Made in Italy*, in *Bucci et al.* 2011, pp. 13-21.
- Cristofaro A., a cura di (2011), *Made in Italy: alla conquista del mondo: come le buone idee possono trasformarsi in grandi imprese*, Roma: Gremese.
- D'Amico A. (2002), *Le strategie di marketing per la valorizzazione dei prodotti tipici*, Torino: Giappichelli.
- D'Amico A. (2004), *The enhancement of the typical products value: from commodity to experience. The case of Esperya.com*, «British Food Journal», 106, n. 10-11, pp. 793-805.
- De Carlo M., Caso R., a cura di (2007), *Turismo e sostenibilità: principi, strumenti, esperienze*, Milano: Franco Angeli.
- Dini G., Goffi G. (2008), *Non solo scarpe. L'economia del Piceno e del Fermano tra made in Italy avanzato, riorganizzazione produttiva e turismo integrato*, Milano: Franco Angeli.
- Dragoni P. (2005), *Antimarketing dei musei italiani?*, «Sinergie», n. 68, pp. 55-74.

- Egidi B. (1985), *Da Pedaso al lago di Pilato (Sibillini). Lungo la Valle dell'Aso*, in *Conoscere le Marche: territorio e didattica, didattica del Territorio*, a cura di P. Persi, Ancona: Coopergraf, pp. 328-345.
- Egidi B. (1997), *Il fiume e il suo bacino: quadro geografico della Valle dell'Aso*, in Gruppo Amici della Valle dell'Aso, *Progetto Valdaso: atti della prima assemblea generale della Valle*, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 21-28.
- Egidi B. (1998), *La terra del vino: la viticoltura nel Piceno*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni ambientali, beni architettonici*, a cura di P. De Vecchi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, p. 51.
- Elmont S. (1995), *Tourism and food service. Two sides of the same coin*, «The Cornell Hotel and Restaurant Administration Quarterly», 36, n. 1, pp. 57-63.
- Fabris G. (2003), *Il nuovo consumatore: verso il postmoderno*, Milano: Franco Angeli.
- Ferrari S., Adamo G.E. (2006), *Autenticità e risorse locali come attrattive turistiche: il caso della Calabria*, «Sinergie», n. 66, pp. 79-111.
- Fiocca R., Sebastiani R. (2009), *Marketing, competitività e sviluppo sostenibile. Le evidenze della ricerca*, «Mercati e Competitività», n. 2, pp.11-37.
- Fischler C. (1993), *L'omnivore*, Parigi: Odile Jacob.
- Foglio A. (2004), *Il glocal marketing: glocalizzazione per rispondere a globalizzazione e localizzazione*, Milano: Franco Angeli.
- Fortis M. (1998), *Il made in Italy*, Bologna: Il Mulino.
- Fortis M., a cura di (2005), *Le due sfide del made in Italy: globalizzazione e innovazione: profili di analisi della seconda Conferenza nazionale sul commercio con l'estero*, Bologna: Il Mulino.
- Gobbi O. (1987), *Tipologie insediative nel Piceno centrale*, «Proposte e Ricerche», n. 18, pp. 77-82.
- Golinelli G.M., a cura di (2012), *Patrimonio culturale e creazione di valore: verso nuovi percorsi*, Padova: Cedam.
- Groves A. (2001), *Authentic British food products: A review of consumer perceptions*, «International Journal of Consumer Studies», 25, n. 3, pp. 246-254.
- Handsuh H. (2003), *Local food in tourism policies*, in *WTO-CTO local food & tourism international conference* (Larnaka, Cyprus, 9-11 November 2000), Madrid: World Tourism Organization, pp. 173-179.
- Inskip E. (1991), *Tourism Planning: an integrated and sustainable development approach*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- ISMEA (2006), *I prodotti DOP, IGP e STG. L'evoluzione della normativa, i dati economici e le tendenze del mercato di alcuni paesi europei*, Roma: ISMEA.
- Landolfi M. (2000), *Il santuario ellenistico-italico di Monterinaldo*, in *Atlante dei beni culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni archeologici*,

- a cura di G. De Marinis, G. Paci, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 126-133.
- Lanza A. (1997), *Lo sviluppo sostenibile*, Bologna: Il Mulino.
- Lanza A. (2006), *Le dinamiche competitive del made in Italy: risorse, eterogeneità, performance*, Milano: Pearson Education.
- Lipovetsky G. (2008), *La mania dell'autentico*, in *Nuovi miti di oggi. Da Barthes alla Smart*, a cura di J. Garcin, Milano: Il Saggiatore, pp. 99-101.
- Marino V. (2006), *Localizzazione vs globalizzazione: un percorso innovativo di sviluppo per i prodotti tipici*, «Esperienze di impresa», n. 4 (serie speciale), pp. 101-115.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Electa.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in Golinelli 2012, pp. 4-70.
- Montella M., Cerquetti M. (2008), *Analisi dello stato dei musei regionali e definizione di un percorso di adeguamento agli standard minimi di funzionamento. Relazione finale di ricerca* (Docup ob. 2 Marche 2000/2006 – Misura 3.2), Relazione finale dell'attività di studio e ricerca realizzata per il CUEIM – Consorzio Universitario di Economia Industriale e Manageriale.
- Pallottini L. (1997), *Archeologia nota: musei e depositi comunali lungo la Valle dell'Aso*, in Gruppo Amici della Valle dell'Aso, *Progetto Valdaso: atti della prima assemblea generale della Valle*, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 31-37.
- Paolini D. (2000), *I luoghi del gusto. Cibo e territorio come risorsa di marketing*, Milano: Baldini e Castoldi.
- Paolini D. (2002), *Prodotti tipici, ricetta di sviluppo economico*, «Il Sole 24 Ore», 23 aprile 2002.
- Pencarelli T. (2006), *La valorizzazione dei prodotti tipici nell'economia delle esperienze*, «Esperienze di impresa», n. 4 (serie speciale), pp. 55-72.
- Pencarelli T., Forlani F. (2006), *Il marketing dei prodotti tipici nell'economia delle esperienze*, paper presentato in occasione del congresso Internazionale *Le tendenze del marketing* (Venezia, Università Ca' Foscari, 20-21 gennaio 2006), <http://www.econ.uniurb.it/materiale/2538_marketing%20prodotti%20tipici.pdf>, 1.08.2013.
- Petraroia (2006), *Il governo*, in *Il diritto dei beni culturali*, a cura di C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciuolo, Bologna: Il Mulino, pp. 165-191.
- Petrini C. (2005), *Buono, pulito e giusto. Principi di una nuova gastronomia*, Torino: Einaudi.
- Petrini C., Padovani G. (2006), *Slow Food revolution: a new culture for eating and living*, New York: Rizzoli.
- Plechero M., Rullani E. (2007), *Innovare: reinventare il made in Italy*, Milano: Egea.
- Ravazzoni R. (2006), *Alcune considerazioni sulle strategie di marketing dei prodotti tipici*, «Esperienze di impresa», n. 4 (serie speciale), pp. 27-32.

- Rossi L. (1985), *Organizzazione rurale e abitazioni nella Bassa Valle dell'Aso*, in *Insedimenti rurali, case coloniche, economia del podere nella storia dell'economia marchigiana*, a cura di S. Anselmi, Jesi: Cassa di risparmio di Jesi, pp. 286-293.
- Rossi L. (1997), *Evoluzione storica dell'agricoltura e del paesaggio agrario nella Valle dell'Aso*, in Gruppo Amici della Valle dell'Aso, *Progetto Valdaso: atti della prima assemblea generale della Valle*, Fermo: Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, pp. 45-50.
- Rullani E. (1997), *Più locale e più globale: verso un'economia postfordista del territorio*, in *La dinamica dei sistemi produttivi territoriali: teorie, tecniche, politiche*, a cura di A. Bramanti, M. Maggioni, Milano: Franco Angeli, pp. 85-111.
- Sacco P., a cura di (2004), *Cultura e creazione di valore. Processi formativi e nuovi modelli di sviluppo per le economie post-industriali*, Rubbettino: Soveria Mannelli.
- Scepi G., Petrillo P. (2012), *La dimensione culturale della dieta mediterranea patrimonio immateriale dell'umanità*, in Golinelli 2012, pp. 247-273.
- Sciarelli S. (1998), *Il governo dell'impresa in una società complessa: la ricerca di un equilibrio fra economia ed etica*, «Sinergie», n. 45, pp. 53-69.
- Sebastiani R., Montagnini F., Dalli D. (2010), *I movimenti di consumatori all'assalto del mercato: la rivoluzione "lenta" di Eataly*, «Marketing e produzione: rivista di economia di impresa», n. 4, pp. 28-53.
- Secchi R. (2012), *Supply chain management e made in Italy: lezioni da nove casi di eccellenza*, Milano: Egea.
- Seppilli T. (1994), *Per una antropologia dell'alimentazione. Determinazioni, funzioni e significati psico-culturali della risposta sociale a un bisogno biologico*, «La ricerca folklorica», n. 30, pp. 7-14.
- Sereni E. (1982), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari: Laterza.
- Silvestrelli P. (2011), *Valorizzazione del patrimonio culturale e sviluppo dell'"albergo diffuso": interdipendenze e sinergie*, «Il capitale culturale», n. 2, pp. 253-274.
- Sims R. (2009), *Food, place and authenticity: local food and the sustainable tourism experience*, «Journal of Sustainable Tourism», n. 3, pp. 321-336.
- Taiti F. (2007), *L'enogastronomia dà più gusto al turismo italiano*, «La Rivista del Turismo», n. 2, pp. 13-17.
- Tamma M. (2010), *Prodotti culturali e territori: l'immateriale che "vive" nella materialità*, «Sinergie», n. 82, pp. 27-46.
- Tefler D., Wall G. (1996), *Linkages Between Tourism and Food Production*, «Annals of Tourism Research», 23, n. 3, pp. 635-653.
- Unesco (2003), *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, <<http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-immateriale>>, 01.08.2013
- Varaldo R. (1999), *Dal localismo al marketing territoriale*, «Sinergie», n. 49, pp. 9-10.

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre
Alberto Mario Banti, Università di Pisa
Carla Barbati, Università IULM - Milano
Sergio Barile, Università di Roma "La Sapienza"
Nadia Barrella, Seconda Università di Napoli
Marisa Borraccini, Università di Macerata
Rossella Caffo, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche e per le Informazioni Bibliografiche (ICCU)
Ileana Chirassi Colombo, Università di Trieste
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Claudine Cohen, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
Lucia Corrain, Università di Bologna
Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Maurizio De Vita, Università di Firenze
Michela Di Macco, Università di Roma "La Sapienza"
Fabio Donato, Università di Ferrara
Rolando Dondarini, Università di Bologna
Andrea Emiliani, già Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna
Gaetano Maria Golinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Xavier Greffe, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Alberto Grohmann, Università di Perugia
Susan Hazan, The Israel Museum, Jerusalem
Joel Heuillon, Département de Musique de l'Université de Paris 8
Emanuele Invernizzi, Università IULM - Milano
Lutz Klinkhammer, Deutsches Historisches Institut in Rom
Federico Marazzi, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa
Fabio Mariano, Università Politecnica delle Marche
Raffaella Morselli, Università di Teramo
Giuliano Pinto, Università di Firenze
Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma
Edouard Pommier, Musei di Francia
Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa
Bernardino Quattrociochi, Università di Roma "La Sapienza"
Mauro Renna, Università dell'Insubria
Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Roberto Sani, Università di Macerata
Girolamo Sciuolo, Università di Bologna
Simonetta Stopponi, Università di Perugia
Frank Vermeulen, Universiteit Gent
Stefano Vitali, Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Eleonora Belletti, Marc Bloch, Irene Campolmi,
Giovanna Capitelli, Giuseppe Capriotti, Franco Cardini,
Massimo Cattaneo, Alessio Cavicchi, Silvia Cecchini,
Alessandra Chiapparini, Francesca Coltrinari,
Gabriele D'Autilia, Concetta Ferrara, Chiara Frugoni,
Fabio Mariano, Andrea Merlotti, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone,
Francesco Pirani, Valeria Pracchi, Serenella Rolfi,
Cristina Santini

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

